Director de la colección
Juan Carlos Cosentino

Consejo Asesor
Anna Carolina Lo Bianco, psicoanalista,
Universidad Federal, Río de Janeiro.

Eduardo Vidal, psicoanalista, Río de Janeiro.

Hilda Karlem, psicoanalista,
Universidad del Aconcagua, Mendoza.

Isabel Goldemberg, psicoanalista,
Universidad de Buenos Aires.

Jeanne D'Arc Carvalho, psicoanalista,
Universidad FUMEC, Belo Horizonte.

Henri Meschonnic

La poética como crítica del sentido

Traducción **Hugo Savino**

MÁRMOL•IZQUIERDO
EDITORES

Meschonnic, Henri
La poesía como crítica del sentido. - 1a ed. - Buenos Aires : Marmol-Izquierdo Editores, 2007.
216 p. ; 22x15 cm.

ISBN 978-987-23917-0-6

1. Filología. 2. Poética. I. Título
CDD 409.2

Traducción: Hugo Savino
Diseño: Andrea Di Cione

Primera edición, septiembre de 2007.

© Mármol/Izquierdo Editores
Lavalle 2015, (1172) Buenos Aires
www.libreriadelmarmol.com.ar
© Tarahumara SL, Mármol/Izquierdo Editores
Calle Ángel 14, (28005) Madrid
www.tarahumaralibros.com

ISBN Argentina: 978-987-23917-0-6
ISBN España: 978-84-936041-0-3

El contenido intelectual de esta obra se encuentra protegido por diversas leyes y tratados internacionales que prohíben la reproducción íntegra o extractada, realizada por cualquier procesimiento, que no cuente con la expresa autorización del editor.

Hecho el depósito que marca la ley 11723.

Índice

Presentación, Isabel Goldemberg y Hugo Savino 9

1. Entrevista con Henri Meschonnic 15

2. Continuar Humboldt 29

3. Olvidarse de Hegel, acordarse de Humboldt 39

4. Liberen a Mallarmé 57

5. La apuesta de la teoría del ritmo 67

Silencio: Lenguaje 97
  6. Las guerras del lenguaje | 99
  7. No más lágrimas para la retórica | 111
  8. Fácil, difícil, y la teoría del lenguaje | 115

El oído del porvenir 139
  9. Poesía, teoría | 141
  10. Leer la poesía hoy | 151

El partido del ritmo 159
  11. Psicoanálisis y oralidad | 161
  12. El sujeto de la escritura | 165

13. De una poética del ritmo a una política del ritmo 171

14. El sujeto, ética del poema 207

Presentación

Un poema nos pone en el lenguaje, nos hace oír los acentos de una vida, el hilo de esa vida, nos ayuda a vivir. "Toda mi vida está en mis poemas, mis poemas son el lenguaje de mi vida" (Henri Meschonnic, *Vivre poème*, p.7).[1] La poética, en lo que se escucha, en lo que se dice, busca la escucha contra la razón del signo. Hace la pregunta contra la sordera del signo. Avanza en esa selva. Escucha que nos trae la noción de ritmo, la implica, la trama, es una organización del movimiento de la palabra en el lenguaje: es su fuerza, su temblor, su pregunta incesante. Pensar el ritmo es articular el cuerpo al lenguaje. Ese pasaje. La poética de Henri Meschonnic además de una práctica del ritmo nos permite agujerear el sentido, nos pone en un frente a frente con los *tics*, con los clisés del lenguaje. "Y declaro enseguida: el poeta es poeta cuando no sabe lo que hace. El teórico es teórico cuando reflexiona sobre lo que no conoce. El traductor es traductor cuando da a oír lo que hace un poema y no solamente lo que dice. Oír lo que la traducción borra. Los tres tratan de encontrar las preguntas que las respuestas de lo cultural esconden" (*Vivre poème*, p.9). Leer Meschonnic y responder Meschonnic, sin la preposición *a*, conservando ese impulso de Claudel, ese: "*Escucho. No siempre comprendo, pero igual respondo*". Reinventarnos en la lectura, en el *vivir-lenguaje*, salir del lugar común es una travesía de todos los días. "No hacen falta muchas palabras para transformar nuestra relación con el mundo, y con nosotros mismos" (*Vivre poème*, p.11). Salir del *símil* es animarse a la pregunta. Esta traducción se fue haciendo en el trabajo de una lectura sobre el lugar común, el clisé y los estereotipos en el lenguaje. Henri Meschonnic fue nuestra estrella del pastor. Nos llevó de nuevo a Saussure y nos abrió Humboldt. Y Émile Benveniste: una lectura siempre en curso. Como diría Bertrand Noël,[2] fueron estaciones. Distintas. Estaciones de la lectura y de la discusión, de los intercambios de ideas, de la lectura en voz alta de los trabajos de Henri Meschonnic. Estaban los amigos,[3] la felicidad de la discusión. Y la complicidad. Entendimos claramente la diferencia entre polémica y crítica: "Yo paso de tal manera por un polemista, que se podría creer que una reflexión no se constituye y no dura más que dirigiéndose contra un adversario, real o supuesto. En lo cual inmediatamente se hace lo que no ceso de decir: se confunde la polémica y la crítica. La polémica, esa retórica para tener el poder, la opinión de los otros; la crítica, como búsqueda de los funcionamientos y de las historicidades. Olvidando observar que la polémica, contrariamente a lo que se cree, no está en la argumentación, el debate: ella prefiere la táctica del silencio sobre el adversario. Sé de qué hablo. La búsqueda del sujeto no se funda contra, sino hacia" ("Entrevista con Henri Meschonnic", realizada por Jacques Ancet). La cita para situar, para situarnos, no para definir. Para seguir en pregunta, mal que le pese a la figura del signo. Si seguimos a Henri Meschonnic podemos decir que la implicación recíproca de los problemas de la literatura, del lenguaje, y de los problemas de la sociedad hacen eso que él llama la poética: la trama, el lazo, la relación de la ética, la política, el poema y la historia. Así, dialogando con sus escritos, nos encontramos con el pensar Humboldt, una inmersión profunda y también en curso, con una forma de abordar la interacción entre lengua y pensamiento planteando una teoría del lenguaje crítica a los clisés establecidos. Se reformula entonces la relación con el sentido y el lugar del significante. El lenguaje como una actividad concreta de los seres humanos reales. La fuerza del discurso como desafío, apuesta que nos implica a todos contra cualquier *símil*, contra las imitaciones de moda, renovadas cada cinco años, que se hacen pasar por lecturas, toda esa falsa seriedad que invoca la autoridad de la filosofía de televisión, de la polémica, de la referencia de autoridad: el saber como mantenimiento del orden. Esa autoridad que ignora a Spinoza. Decimos Spinoza, porque Meschonnic lo trae a lo largo de toda su obra: "Se escribe para reinventar cada vez una «vida humana», en el sentido de Spinoza en el *Tratado político*, es decir una vida definida no solamente por la circulación de la sangre, que se comparte con todos los otros animales, sino por la verdadera fuerza y la vida del espíritu. Son sus propias palabras" (*Vivre poème*, p.11). El lenguaje es energía, trabajo del espíritu, es discurso de donde proceden las palabras y no a la inversa. El lenguaje pensado como discurso, como actividad poética no tiene nada que ver con el signo, tiene que ver con "trabajar en darse cuenta" del dominio del signo. Actividad relacionada. A la historicidad y no al historicismo. La poética trabaja en reconocer la historicidad propia del discurso. No busca respuestas, trabaja en reconocer preguntas, le interesa más el valor y el ritmo que el sentido o el signo. Esta traducción va *a contra-exactitud*, *a contra-normalización* sintáctica, traducir es una actividad, un acto de lenguaje, estimamos que los poemas, los ensayos y las traducciones de Henri Meschonnic faltan en nuestra lengua. Esta traducción intentó apartarse de "la metáfora complaciente del pasador" (*Poétique du traduire*, p.17).[4] Escapar de las trampas del *informacionismo*: pero también hicimos el esfuerzo por tener presente que Sainte-Beuve está siempre entrando por la ventana. En este trabajo de recopilación, generosamente autorizado por Henri

---

[1] Henri Meschonnic, *Vivre poème*, París, Dumerchez, 2006.

---

[2] Bertrand Noël, "Ce qui ne fait pas de risque n'a pas de forme", en Henri Meschonnic, *La pensée et le poème*, bajo la dirección de Gérard Desson, Serge Martin & Pascal Michon, Éditons in Press, 2005.

[3] M. Lucía Silveyra, Norma Bruner, Miriam Alianak, Jorge Dorado, y los que firman esta pequeña presentación.

---

[4] Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, París, Verdier, 1999.

Meschonnic, tratamos de compartir la felicidad de leerlo y traducirlo. "Y si la poética es en primer lugar el trabajo del poema, del vivir poema, y luego el trabajo sin fin para reconocerlo, entonces la poética es ella misma una antropología, una ética, una política" (*Vivre poème*, p.31). Lo intempestivo de su poema empieza a abrirse una vía.

Isabel Goldemberg y Hugo Savino

Agradecimiento. Graciela Schvartz tuvo la generosidad de prestar su escucha, de preguntar y traer toda su invención. Su audacia nos hacía falta en esta traducción para no caer en la trampa de la exactitud. De la transparencia. Le debemos hallazgos decisivos. Le agradecemos toda su complicidad.

I

Entrevista con Henri Meschonnic

¿Cómo llegó a interesarse por el hebreo?

Hice estudios modernos, en inglés, latín y griego. En mi casa, nadie conocía el hebreo. Mis padres eran originarios de Besarabia (región de Europa oriental, hoy compartida entre las repúblicas de Moldavia y Ucrania), hablaban únicamente el ruso, el idish y el francés. Hay una historia judía que me lleva, pero sin vincularme para nada con el judaísmo como religión. Por cierto que no represento al judaísmo. En el Talmud está dicho que 600.000 judíos salieron de Egipto y que había por lo tanto 600.000 lecturas de la Torah. Es decir que hay tantos judaísmos como judíos. Para mí, el judaísmo es ante todo una historia vivida, en la que Jean-Paul Sartre (*Reflexiones sobre la cuestión judía*) ha desempeñado su papel, porque el antisemitismo y la historia del antisemitismo hicie-

---

• Entrevista del 5 de febrero del 2005, publicada en *Le Monde* 2.

ron mucho para que me sintiera judío. Ponerme a estudiar hebreo era la manera que tenía de entender lo que significaba ser judío.

Aprendí el hebreo como autodidacta, muy tarde, a los 27 años, durante la guerra de Argelia. Había llevado conmigo la gramática de hebreo bíblico escrita en inglés por Weingreen. Quise dedicarme al hebreo bíblico y, de hecho, no salí de allí. Todavía sigo sin llegar al hebreo moderno. El hebreo bíblico plantea una enorme cantidad de dificultades, con palabras que sólo se encuentran una vez. Uno no siempre sabe qué quieren decir. Estos problemas de léxico me zambulleron en una especificidad del lenguaje bíblico. Pude entender muy concretamente que había un lenguaje poético muy fuerte en la Biblia y, a medida que descubría sus bellezas, descubría también de qué manera estaban borradas por todas las traducciones francesas y extranjeras.

¿Cuál es la especificidad del lenguaje bíblico?

No hay en el texto bíblico ni verso ni prosa. El lugar común de toda nuestra tradición cultural griega y cristiana es que hay versos y hay prosa, y la poesía se escribiría en verso. Ahora bien, la Biblia es irreductible a la oposición entre verso y prosa. Los libros de antropología bíblica muestran que el hebreo bíblico no tiene palabra para decir la poesía, está la palabra *shir* que quiere decir "canto", y es en hebreo medieval que esta palabra, bajo la influencia de la poesía árabe, tomó el sentido de "poesía". Pero, en el hebreo bíblico, los hebreos no conocen la poesía. Conocen el hablar y el cantar. Ninguna traducción que yo sepa traduce la rítmica, muy precisa sin embargo, y muy organizada –18 acentos disyuntivos, 9 acentos conjuntivos– de los 21 libros sobre 24 de la Biblia hebraica, y los otros tres tienen un sistema de anotación ligeramente diferente. La palabra "acento" en hebreo se dice *taam*. Es muy importante pensar en el sentido real de esta palabra. Significa el gusto de lo que uno tiene en la boca, el gusto de lo que uno come. Es el sabor, y es también una metáfora bucal y corporal. Y, para mí, es una verdadera parábola de la relación entre el cuerpo y el lenguaje, porque es eso lo que la Biblia hace.

Es la Biblia la que ha hecho el hebreo, no el hebreo el que ha hecho la Biblia. Es muy trillado hablar de poesía bíblica, lo que supone que hay pasajes en prosa y pasajes métricos o poéticos. El historiador Flavio Josefo, que escribía, en el siglo I de nuestra era, en griego para los griegos, quiso decir que en la Biblia había bellezas como hay en Homero. Habló pues de hexámetros, de pentámetros, y aún de trímetros. A partir de Flavio Josefo, y durante siglos, se va a hablar de una métrica que se opone a la prosa. Ahora bien, Aristóteles ya sabía que todo lo que se escribe en verso no necesariamente es poesía.

¿Qué balance hace de las traducciones de la Biblia?

Hay una cristianización generalizada desde que la Setenta (la traducción al griego del Antiguo Testamento, en el siglo III antes de nuestra era) se convirtió en el texto del comienzo del cristianismo. Esta cristianización vuelve a encontrarse en todas las lenguas. Tomemos un pequeño ejemplo que parece insignificante. El corral, en el sentido del corral de una granja, se dice en hebreo *jatzer*. Y bien, todas las traducciones francesas lo traducen por "atrio" (*parvis*). El atrio es el espacio delante de una iglesia. No nos damos cuenta de la cristianización generalizada que ha penetrado el texto.

Otro ejemplo. En los Salmos, la palabra *tzevaot* quiere decir precisamente "ejércitos", pero en los empleos en el plural eso no puede querer decir "ejército", en particular para designar el sol, la luna y las estrellas. *Tzevaot*, son entonces las "multitudes celestes". Volvemos a encontrar el caso absolutamente común de una misma palabra que puede tener varios efectos de sentido según los textos. Los diccionarios técnicos de la Biblia atestiguan que la palabra "ejército" en este contexto nunca quiso decir ejército sino "el sol, la luna y las estrellas". Traduzco entonces "Dios de las multitudes celestes", y no "Dios de los ejércitos" como es el caso muy a menudo en las otras traducciones. La traducción cristiana ha servido ideológicamente. Es en este punto donde se instala Hegel en *El espíritu del cristianismo y su destino* para decir que el judaísmo es la religión del odio y el cristianismo la religión del amor. Es en nombre del amor que se masacraba a los Aztecas.

¿En qué punto de su trabajo de traducción de la Biblia se encuentra?

Apenas uno dice la palabra Biblia, todo está perdido. La palabra Biblia es una palabra enteramente griega, por consiguiente cristiana, propia de las lenguas europeas. Todos saben que Biblia es *tà biblía*, es decir "los libros" en griego. Descubrí que esta expresión griega ya era la traducción de una expresión hebraica, *HaSefarim*, "los libros", que está fuera de uso. Hay dos maneras de nombrar en hebreo lo que nosotros llamamos la Biblia. Es Mikrá – el "llamado", en el sentido de convocación, que termina por designar más tarde la lectura. El otro término, Tanaj, es un acrónimo, para Torá (Enseñanza), Nevim (Profetas), Ketuvim (Escritos o Hagiógrafos). Se traduce siempre Torá por "Ley". Yo traduzco sistemáticamente Torá por "Enseñanza". Hay otras palabras en hebreo para decir la Ley. No es anodino haber traducido siempreTorá así. Eso contribuyó mucho a la imagen de un formalismo jurídico del judaísmo con relación al cristianismo.

Empecé mi trabajo en 1970 con la traducción de los Cinco Rollos (cinco de los libros reagrupados en los Hagiógrafos: El Canto de los Cantos, Ruth, Como o las Lamentaciones, Palabras del Sabio, Esther). Publiqué en 1981 una traducción de Jonás, después en el 2001 de los Salmos. Desde entonces traduje los tres primeros libros del Pentateuco. Génesis (Bereshit) y Éxodo (Shemot), que en mi traducción se titulan "En el comienzo" y "Los nombres"; y el Levítico, al que traduzco como "Y él ha llamado". Habré terminado el quinto libro del Pentateuco en 2006.

Usted traduce lo que se ha convenido en llamar el Antiguo Testamento, en referencia al Nuevo Testamento, específicamente cristiano. ¿Esta denominación de Nuevo Testamento no es falaz en su opinión?

Martin Buber decía que este texto no es ni antiguo ni testamento. Toda la cultura bíblica está construida en una teología de la prefiguración en la que el Nuevo Testamento es el que le da su sentido al Antiguo, según toda una serie de lecturas a menudo exigidas, como en Isaías. Las traducciones hablan de la "virgen" que dio a luz, para anticipar la alusión a la Virgen, madre de Cristo, mientras que el texto dice *alma*, "mujer joven", y no *betulá*, "virgen". Estamos en una teología de la prefiguración. Testamento, en el origen, es simplemente la traducción al latín de un término griego que quiere decir "alianza". Son la antigua alianza y la nueva alianza. Pero todo sucede como si el Testamento tomara un sentido testamentario y transformara el hebreo, vuelto judío, en judeocristiano, es decir un elemento constitutivo de un conjunto judeo-cristiano. Ahora bien, aquí el elemento judío es mantenido como testigo del error. Lo que no hace más que concretar que la Biblia se convirtió fundamentalmente en un texto cristiano. Es por eso que trabajo en rehebraizarla, descristianizarla, deshelenizarla y deslatinizarla.

Hay una historia de las traducciones de la Biblia que se parece a una sucesión de catástrofes...

La primera catástrofe es por cierto la Setenta, traducción del hebreo al griego en el siglo III antes de nuestra era. Como traducción para los Judíos de Alejandría de esa época, era sencillamente la primera vez que se llevaba al griego aquello que, hasta aquí, sólo era posible leer en hebreo. Eso en sí no es una catástrofe. Se vuelve una catástrofe cuando los primeros cristianos toman la Setenta como texto fundador del cristianismo, en lugar del texto hebreo puntuado, ritmizado, vocalizado por los masoretas, es decir los transmisores. Ese texto griego es mucho más catastrófico puesto que pasa por una denegación de la autoridad y de la autenticidad misma del texto hebreo.

Eso hace que toda la Edad Media y toda la cultura cristiana, hasta Ernest Renan, tomen a los judíos como los falsarios del texto bíblico.

Un ejemplo, que es quizás el más bello de todos los errores rítmicos en la Setenta, es Isaías, capítulo 40, versículo 3, que ha sido cortado "Una voz llama en el desierto / abrid el camino del señor". Durante siglos la traducción en todas las lenguas europeas ha propuesto este corte. Es un error de ritmo, el verdadero acento fuerte pasa después "Una voz llama (*kol koré*) / en el desierto abrid el camino..." (*bamidbar panu derej adonai*). El grupo de palabras "en el desierto" forma parte de lo que sigue. El hebreo en su ritmo tiene un sentido histórico y terrestre, situado por el exilio de Babilonia, es decir la destrucción del primer Templo por Nabucodonosor: llama a regresar a Jerusalén a través del desierto. Pero, cortado después de "desierto", tal como el pasaje era entendido y citado de acuerdo al griego de la Setenta, el llamado tomaba un sentido mesiánico, cortando al pueblo de su regreso por tierra, hacia su tierra.

El siglo XVI, con las guerras de religión, marca una nueva era para las traducciones de la Biblia. ¿Qué balance hace de ese período?

El protestantismo que está empezando impulsa efectivamente a retraducir, pero los católicos se oponen. El concilio de Trento en 1546 declaró "auténtica" únicamente la Vulgata de San Jerónimo, traducción del hebreo al latín. Jerónimo había sido designado en 384 por el papa Dámaso para revisar la primera traducción latina de la Setenta, llamada Vetus

Latina. Y es recién en 1943 cuando la encíclica Divino Afflante Spiritu de Pío XII dará su aval a traducciones de la Biblia a partir de los originales.

Los primeros traductores fueron quemados. El primero que tradujo antes de 1611 al inglés es Wicliffe. Termina en la hoguera. Lega todos sus borradores y su traducción es retomada por la King James, versión que aparece en el año 1611 (cuya traducción es aún hoy la más divulgada en Gran Bretaña y en los Estados Unidos). En los tiempos de las guerras de religión se sacan a los traductores de encima con mucha facilidad. Etienne Dolet[1] es quemado porque agregó dos palabras a una traducción de un diálogo de Platón: "*Después de la muerte, el alma ya no es.*" Dolet agregó "*nada de nada*".

En esa época traducir la Biblia es todo un desafío. Los protestantes, a partir de Pierre Robert Olivetan en 1535, se pusieron a traducir directamente del hebreo. Pero no es porque se traduzca directamente del hebreo que la traducción mejore. Para el comienzo del Génesis, traduzco "Y la tierra se hallaba vana y vacía" para "*Vehaaretz haytá tohu vavohu*". Hay un acoplamiento prosódico entre *tohu* y *vavohu* que se oye claramente. La traducción de Olivetan al francés propone: "*La tierra estaba indispuesta y vacía*". El acoplamiento prosódico está absolutamente borrado. No basta con tener una relación con la lengua y traducir del hebreo, como es el caso de Olivetan, para llegar a una buena traducción. Las traducciones son helenizantes, traducen dentro del mundo de la cultura que es la nuestra desde los griegos, es decir el dualismo de la forma y del contenido.

---

[1] Etienne Dolet: humanista e impresor francés, nacido en 1509, muerto en la hoguera en 1546.

¿A su entender, la traducción de la Biblia es una actividad específicamente cristiana?

Hay que entender que la relación judía con el texto hebreo pasa por el Midrash y el Talmud, recopilaciones de comentarios, es decir por una exégesis que se hace en la relación entre el hebreo y el arameo, lengua del Talmud. No se trata de pasar por la mediación de una traducción ya que se entiende que para estudiar estos textos hay que hablar hebreo. Esta actitud no deja de tener consecuencias. Tomemos la traducción francesa del siglo XVII, la de Lemaistre de Sacy, que se llama la Biblia de Port-Royal, que Victor Hugo y los románticos seguirán leyendo. Esta traducción es elocuente. En uno de sus prefacios, Lemaistre de Sacy escribe: "*Dios ha concebido estos textos mucho más para los cristianos que para los judíos*". Es lo que se manifiesta a través de los siglos y hace decir a un lingüista israelí, Chaim Rabin, que la traducción de la Biblia es un fenómeno esencialmente cristiano. Paradójicamente la Biblia se transformó en una noción cristiana que no existe más que en traducción, y en traducciones que únicamente se apoyan en la lengua, ignorando totalmente el ritmo propio del texto bíblico.

¿Cuál es el estado de las traducciones de las Biblias del rabinato que, en teoría, deberían hacer justicia a este texto?

Actualmente el rabinato no ha emprendido una nueva traducción de la Biblia. Sigue siendo siempre la traducción del rabinato francés, realizada entre 1899 y 1905, la que tiene fuerza de ley. Esta traducción muestra con claridad que paradójicamente la Biblia del rabinato no traduce el hebreo, sino el estado del judaísmo francés de fines del siglo XIX. Una época en la que era necesario ser judío en casa y hombre afuera. El resultado es que la Biblia del rabinato a veces traduce primero el griego de la Setenta. Si tomo un ejemplo patético, es el de Exodo 3, 14, cuando Moisés le pregunta a Dios cuál es su nombre. Dios le responde tres palabras muy simples, cuyo desafío es sorprendente: "*ehié / asher ehié*". Traduzco: "Seré / que seré", el verbo está en incumplido. No es, como tradujo Jerónimo, y luego casi todas los otros traductores, "*ego sum qui sum*", "soy quien soy " o "lo que soy". Pongo el futuro porque es una promesa, la continuación del versículo 12 donde Dios, como primera respuesta a Moisés, le dice "Estaré contigo".

También está el problema de *asher*. Esta partícula no tiene un sentido tan simple como se ha querido hacerle decir. La traduzco por "que" y no por "quien". El rabinato traduce "soy el ser invariable", que es exactamente la traducción del griego. El rabinato elige poner un nombre allí donde Dios utiliza un verbo para responder a Moisés. De hecho, aquí, asistimos a una suerte de absolutización de lo divino, es una trascendencia absoluta. Es inmediatamente la teología negativa, es decir que lo humano ya no puede saber nada de lo divino, no puede decir más nada de lo divino. Pero, a partir del momento en que se respeta el valor de futuro de *ehié*, se entiende que la promesa hecha por Dios a Moisés es una promesa indefinida. Es lo divino como principio creador de la vida separada de lo sagrado, que abre lo infinito de la historia. No hay entonces mesianismo, ya que el mesianismo implica un fin de la historia.

Usted plantea una distinción entre lo sagrado y lo divino, y entre lo divino y lo religioso. ¿Cómo sitúa la Biblia con relación a estas tres nociones?

Para mí, hablar de texto sagrado para la Biblia es idolatría. Me refiero a la idolatría en el sentido en que Maimónides lo entendía: un culto que se rinde a lo que es obra humana. El hebreo no dice "lengua santa", dice *lashon hakodesh*, "lengua de la santidad". Está la lengua, y está la santidad. La paradoja es que yo traduzco un texto escrito en la lengua de la santidad, pero no lo hago como religioso. Lo hago como alguien que trata de entender la relación entre lo divino y el lenguaje.

La Biblia es un texto religioso, fundador de una organización social de la ética y de lo político en función de lo religioso. Si leo los comienzos del Génesis y del Éxodo, leo que la serpiente le habla a Eva. La cuestión de saber en qué lengua habla no tiene ningún sentido. San Agustín había hecho esta observación desde el tercer versículo del primer capítulo del Génesis, y se había preguntado en qué lengua hablaba Dios. Lo cual quiere decir que Dios habla, pero no una lengua humana. Esto implica lo fusional de lo animal, de lo humano y de lo cósmico. Es lo que yo llamo lo sagrado. En el comienzo del Génesis, sagrado y divino son inseparables. Es precisamente en Éxodo 3, 14 cuando lo divino se separa de lo sagrado y se trasforma en esta trascendencia absoluta. Lo religioso aparece poco a poco con el Decálogo. Es un conjunto de leyes éticas que la organización misma de la sociedad hecha por los sacerdotes transforma en organización social, y esta organización social a su vez se vuelve la que emite lo sagrado y lo divino. Dicho de otro modo, de ahora en adelante lo religioso se vuelve el emisor de la ética. Vemos cómo lo sagrado aparece primero, lo divino después, y por último lo religioso, y de qué manera lo religioso se apropia de lo sagrado y de lo divino. Como lo religioso trae aparejado también lo teológico-político, esta apropiación de lo sagrado y divino por lo religioso tiene consecuencias graves porque es a menudo en nombre de lo teológico-político que se mata la vida.

Con frecuencia se compara su traducción con la de André Chouraqui, de lejos la más difundida hoy, y que preconiza, como usted, un retorno al hebreo y un reconocimiento de la especificidad del lenguaje de la Biblia. ¿Qué juicio le merece esta traducción?

Miro de cerca a Chouraqui, como a todos los otros. Y veo que para él, la unidad es la etimología de la palabra. La etimología es el origen. El pretendido literalismo judío tiene aquí su imitador, así como San Jerónimo es el patrono de los traductores en general. Chouraqui confunde la etimología y el sentido de la palabra. El origen de una palabra no se confunde necesariamente con su significación.

¿Qué observamos si comparamos varias traducciones del primer versículo del Génesis?

La muy católica Biblia de Jerusalén (1955) escribe: "*En el comienzo Dios creó el cielo y la tierra*". En Edouard Dhorme, traducción no confesional efectuada entre 1956 y 1958: "*En el comienzo Elohim creó el cielo y la tierra*". Chouraqui: "*Para empezar Elohim creaba los cielos y la tierra*". Yo traduzco: "En el comienzo cuando Dios ha creado el cielo y la tierra / y la tierra era vana y vacía y la sombra sobre la faz del abismo y el hálito de Dios incuba sobre la faz del agua / y Dios dijo que haya luz y luz ha habido". Dicho de otro modo, el problema desde el principio es un problema rítmico y gramatical. El primer versículo no es un final de frase. No es más que el comienzo de una frase que se extiende sobre tres versículos. El segundo versículo es un paréntesis ("y la tierra era vana y vacía y el hálito de Dios incuba sobre la faz del agua") y la proposición principal llega al tercer versículo: "Y Dios dijo que haya luz y luz ha habido". Es toda la cosmogonía la que cambia, porque según estas versiones que hacen del primer versículo una proposición independiente, es el cielo y la tierra los que fueron creados en primer lugar. Ahora bien, hay en el Éxodo, en alguna parte, un versículo que dice precisamente que Dios tardó siete días en crearlos, mientras que allí está hecho de una vez. Pues bien, no, justamente: lo que dice el texto en su gramática es que la primera cosa creada no es la tierra y el cielo, sino la luz. Eso cambia todo.

Es por eso que digo que la gramática es capital para concebir el mundo. El Talmud dice que los ángeles habrían llorado cuando leyeron la Biblia traducida al griego. Pienso que todavía deben seguir llorando.

2

Continuar Humboldt

Sí: continuar Humboldt. No es repetir Humboldt. Hay una historicidad del pensamiento, o no hay ningún pensamiento. Historicidad, entiendo por eso no solamente el momento histórico, sentido puramente historiador y débil, de situación de un pensamiento. Pero hay un sentido fuerte, diré poético, de la noción de historicidad, según el cual además de esta situación pasada pasiva, resultante pura de los saberes de un lugar y de un momento, hay una actividad-*energeia*: ése es Humboldt – de un pensamiento tal que continúa actuando, aun a través de los siglos, incluso a través de las lenguas, mientras que de acuerdo con el sentido historiador, el pensamiento no es más que un *ergon*, un producto.

• "Continuer Humboldt", conferencia pronunciada en la Université de Vicennes, Saint-Dennis, Paris VII, 2002.

También, pensar Humboldt hoy, es a la vez retomar eso que los sordos del siglo XIX no oyeron, no quisieron oír, lo que Humboldt trataba de pensar. Lo que dio lugar a diversos folklorismos del pensamiento, que continúan por otra parte, en lo cómico silencioso del pensamiento: la psicología de los pueblos, el genio de las lenguas, las familias de familias, para alcanzar a través de una tipología de las lenguas, como los salmones remontan los ríos, el origen uno e indivisible de las lenguas y del lenguaje a la vez. Eso es uno de los decursos de la comedia del pensamiento que se representa, mientras que reina más que nunca el semiotismo generalizado, lo opuesto absoluto del pensamiento Humboldt.

De esta manera, Humboldt ofrece este espectáculo paradójico: es, en su tiempo, un pensamiento desplazado, intempestivo. Hegel no entiende por qué Humboldt aprende tantas lenguas. Heiddeger no entiende mucho más. Y hoy todavía, cuando las ciencias cognitivas ocupan poco a poco el papel que el organicismo ocupaba en el siglo XIX, Humboldt continúa siendo un pensamiento desplazado, intempestivo. Un programa de pensamiento del lenguaje. En otros términos, una utopía: porque está a la vez en ninguna parte, y necesario en la misma medida de lo impensado que, yo creo, empezó a pensar.

"Pensar Humboldt hoy", es lo que propongo, es lo que se impone, como necesario y urgente, en la medida misma del carácter utópico del propósito. Traducción: no *axiste*, como decía Queneau.

Pensar Humboldt, es pensar la interacción (*Wechselwirkung*) entre lengua y pensamiento, entre lengua y literatura. Pero

interacción no alcanza. Bajo este término se podría continuar pensando signo, pensando discontinuo, pensando forma y contenido, letra y espíritu, cuerpo y alma. Es decir, de hecho, pensar Descartes.

Si pensar significa inventar pensamiento –que se debe distinguir inmediatamente del comentario y de la didáctica, que pueden contentarse con el mantenimiento del orden– entonces el pensamiento ya no puede satisfacerse con las yuxtaposiciones del semiotismo, sino que su tarea es pensar aquello que lo discontinuo del signo no piensa, impide pensar, y oculta además que impide pensarlo. Es lo que llamo lo continuo. Que desarrolla su propia serie de encadenamiento. Donde curiosamente se pasa en continuado de Humboldt a Spinoza: *concatenatio*. Es la reacción en cadena de la *Wechselwirkung* de Humboldt lo que hay que pensar. Y no creo, por lo que sé, que ésta fuera expresamente la tarea que Humboldt le asignaba al pensamiento. Pero está incluida allí. Es su continuación necesaria. Lo continuo implica entonces en primer lugar pensar (cuestión de Spinoza) eso que puede un cuerpo. Cuestión que Deleuze repetía de un modo encantatorio, pero haciendo inmóvil equilibrio, mientras marcaba el paso en el pensamiento Descartes.

Y se trata de eso que puede un cuerpo en el lenguaje. No cuando se habla. Fácil. Los psicólogos del comportamiento, e incluso ya Marcel Mauss habían visto estas cosas. Gestual, entonación, mímicas, todo eso individual y cultural. Conocido, y reconocido. No, se trata de eso que puede un cuerpo en el lenguaje, cuando se produce un sistema de discurso escrito tal que es a la vez máximamente, integralmente, subjetivado, reconocible, específico, único, y está dotado de una actividad que continúa, más allá de sus condiciones de producción.

Y que no hay carne, ni neuronas, en este escrito, sino solamente una invención de pensamiento, tal como se hace en una lengua pero al mismo tiempo es ella la que es materna, y no la lengua. La banalidad misma, desde que hay invenciones de pensamiento, pero paradójicamente esta misma invención, en tanto que tal, permanece impensada.

Lo que impone pensar que son las obras las que son maternas y no las lenguas. Y que es la Biblia la que hizo el hebreo, no el hebreo el que hizo la Biblia. En el sentido en que sin ella, sería una lengua muerta del Cercano Oriente antiguo, como el akkadiano o el ugarítico. Y esto no es más que un ejemplo. El ejemplo de invención de valores en una lengua que hacen que esta lengua sea célebre. Valores poéticos, éticos y políticos. Todo lo que se hace con el lenguaje, y que las palabras se hacen unas a otras, infinitamente más de lo que dicen. Que queda en el signo. Así sea. La misa del pensamiento del lenguaje.

Entonces se podría decir que un texto, en el sentido de una invención de pensamiento (y sea lo que sea eso que uno califica como género, poema, o novela, o texto llamado filosófico) es eso que un cuerpo hace al lenguaje.

Y si un texto, en este sentido, es eso que un cuerpo hace al lenguaje, entonces obliga a pensar, repensar, eso que se llama un sujeto. Y se pasa de la-cuestión-del-sujeto a la cuestión de los sujetos. Aquí, voy rápido, cuento una docena de sujetos. Provisoriamente. Ninguno lleva lo que hay que postular, que yo llamo el sujeto del poema, que no es el autor, desde luego, caeríamos en la psicología, ya sea de superficie o de las profundidades. Es la subjetivación misma de un sistema de discurso (no una subjetivización, sino una subjetivación: cuido mi lenguaje, es un enfermo grave) lo que yo llamo el sujeto del poema. En el sentido en que hay un poema del pensamiento. También. La invención de una forma de vida por una forma de lenguaje e inseparablemente la invención de una forma de lenguaje por una forma de vida. Invención y transformación.

De donde resulta que insensiblemente se abandona la heterogeneidad de las categorías de la razón, la de las Luces, que ha hecho nuestras ciencias llamadas humanas, o sociales, para trabajar la *Wechselwirkung* en un sentido tal que ya no se puede pensar el lenguaje sin pensar eso que hace un poema, que ya no se puede pensar eso que hace un poema sin pensar los sujetos, es decir que el pensamiento del lenguaje y la poética son un solo y mismo pensamiento. Pero entonces la poética es ella misma una ética en acto de lenguaje. Y si pone en juego la función y la situación histórica y social de los sujetos, ella es en un mismo movimiento política. Una política del sujeto. De los sujetos.

A causa de esto se desplaza toda la representación del lenguaje. Y en principio se hace aparecer que eso que una tradición enseña como la naturaleza del lenguaje no es la naturaleza del lenguaje, sino solamente una representación del lenguaje. Histórica, cultural, situada, como toda representación. Paradoja una vez más, que no tengamos relación directa con eso que nos constituye sin embargo como seres de lenguaje, sino solamente relaciones indirectas: a través de las ideas que tenemos de él. Otra vez acá, nada más banal. Toda la cuestión también de la relación, o de la confusión, entre consenso y verdad. Hay un consenso, una universalización misma del consenso sobre el signo, su heterogeneidad interna (del sonido y del sentido, o de la forma y del contenido, de las palabras, de las frases, la doble articulación del lenguaje). Todo esto es indiscutible. Pero es solamente un modelo. Canónico. Pero un modelo. El de lo discontinuo en el lenguaje. Y, una vez más, siendo a la vez un saber, e indiscutible, impide concebir que hay también continuo, impide reconocer eso que uno no sabe que escucha. Cuando hay una fuerza, y eso que es una fuerza, cómo actúa, en una invención de pensamiento.

Allí se sitúa la escucha, la transformación de la noción de ritmo, en relación con la alianza objetiva entre la representación común del signo y la representación común del ritmo: ambos se refuerzan mutuamente en su modelo dualista, de dos heterogeneidades internas (del sonido y del sentido en el signo lingüístico, de lo mismo y de lo diferente en la noción universal de ritmo).

Porque la interacción aquí juega el cuerpo-lenguaje, ya no juega el sentido sino una significancia en el sentido en que no hay más que significantes, en continuo, es decir una semántica serial –ritmo, sintaxis, prosodia– de tal suerte que la noción de ritmo cambia, y no designa más la alternancia de un tiempo fuerte y de un tiempo débil, sino la organización del movimiento de la palabra en el lenguaje. Escrito. Esta subjetivación generalizada y muy específica. Es decir la invención de una historicidad. Y si la teoría del ritmo cambia, toda la teoría del lenguaje cambia. Debe cambiar.

Y es eso que hace que la escucha de este ritmo acople una posibilidad, una manera, y una necesidad de leer el continuo, de traducir el continuo, de reconocer el continuo. Que ya no tienen mucha relación con eso que se lee cuando uno lee solamente el sentido de las palabras, ni con eso que se traduce cuando uno traduce el sentido de las palabras.

Por lo cual leer la fuerza, traducir la fuerza en el lenguaje es, por sí mismo, una fuerza. La oposición clásica de los filólogos entre la *lectio facilior* y la *lectio difficilior*. Es más fecunda, y hace oír, por ejemplo en una traducción, todo lo que la traducción semiotizante borra, y borra que lo borra. Es por eso que, desde el punto de vista del pensamiento del continuo, la traducción tal como se la enseña, y tal como impera, es una borrante. Es eso que da también al traducir ese papel de revelador de las teorías y de las prácticas del lenguaje. Y no como expresión únicamente de un contenido. Sino como revelación de las relaciones impensadas y silenciosas (mucho más operatorias, por consiguiente) entre lenguaje, poema, ética y política. Renovando la condición ancilar tradicional (y muy merecida, en consecuencia) de la traducción. Que la metáfora complaciente del pasador enmascara. Porque eso que cuenta es el estado en el cual llega, a la otra orilla, eso que se pasó. El pensamiento Descartes no pasa más que cadáver.

Pero eso, aparentemente, sólo atañe a un sector particular de las actividades del lenguaje. Que la costumbre cultural redujo a intermediación. El problema en realidad es mucho más amplio. Es que la historicidad de las invenciones del pensamiento implica una historicidad radical y generalizada de la teoría del lenguaje – lenguaje, poema, ética y política. Donde curiosamente se vuelven a encontrar Spinoza y Walter Benjamin: Spinoza definiendo una vida humana no por la circulación de la sangre –lo biológico– sino por el pensamiento, y Walter Benjamin, en "La tarea del traductor", diciendo que la vida era eso de lo cual había una historia, y que no era solamente su marco. Eso que apunta rápidamente a esto: que la oposición acostumbrada entre el lenguaje y la vida, los estereotipos sobre lo indecible, no se dirigen en realidad ni al lenguaje ni a la vida, sino a una representación del lenguaje y a una representación de la vida. Eso que pertenece exactamente al dominio de la teoría del lenguaje.

Donde es necesario retener el artículo de Humboldt sobre "La tarea del escritor de la historia" (*Über die Aufgabe des Geschichtschreibers*). Porque el sentido allí ya no se le deja a un gobierno del mundo por la teología, sino a la construcción del sentido por aquel que escribe la historia. Y esta historicidad radical del sentido implica una desteologización radical de la historia, del sentido y de la ética.

Lo que abre la teoría del lenguaje mucho más allá de la tecnicización de los lingüistas, con todas sus variables de época y de doctrina, que regionaliza el pensamiento de las cosas del lenguaje, y hace de él eso que la Escuela de Frankfurt llamaba una teoría tradicional. Regional. Mientras que el pensamiento del continuo y de lo radicalmente histórico postula una teoría de conjunto, una teoría crítica. Que precisamente no hacía la Escuela de Frankfurt, continuando la ausencia en Marx de un pensamiento del lenguaje.

Así el efecto imprevisto de pensar Humboldt hoy es abrirse a una desteologización radical del pensamiento, por una parte,

y a una teoría verdaderamente crítica, por la otra: es decir a una teoría verdaderamente de conjunto del lenguaje.

Buen programa, considerando la sordera ambiente, y teológico-políticamente programada. Es el lugar mismo de la utopía: lo intempestivo.

3

Olvidarse de Hegel, acordarse de Humboldt

«Contra el farfullar hegeliano, contra la duplicidad leibniziana.»
Péguy, *Par ce demi-clair matin* (1905), *Œuvres en prose complètes*, París, Gallimard, 1988, t.II, p.115.

Se trata del lenguaje, del pensamiento del lenguaje, del efecto de este pensamiento sobre las actividades del lenguaje. Se trata del efecto del pensamiento del signo para impedir pensar lo que hace la actividad de las invenciones del lenguaje. Y se trata de las relaciones entre el pensamiento del lenguaje y el pensamiento de lo religioso para impedir pensar esta actividad. Dicho de otra manera, se trata de ver lo teológico-político desde el punto de vista de la teoría del lenguaje.

• "Oublier Hegel, se souvenir de Humboldt", del libro *Un coup de Bible dans la philosophie*, París, Bayard, 2004.

Llamo teoría del lenguaje a la tentativa de sostener juntos y como otros tantos elementos interactivos y trasformándose mutuamente la representación del discontinuo y la del continuo en el lenguaje, su relación con la noción o más bien con las diversas nociones del sujeto, y por eso mismo su relación con la ética y lo político.

En lo cual el pensamiento del lenguaje trae consigo inevitablemente seis paradigmas, un paradigma lingüístico, un paradigma antropológico, un paradigma filosófico, un paradigma teológico, un paradigma social y un paradigma político.

Toda reducción del pensamiento del lenguaje a un único paradigma lingüístico participa de una tecnologización del pensamiento que juega su compartimentación y su autonomía contra el encadenamiento de las razones que hacen la fuerza de un pensamiento sistemático del sistema del pensamiento y de las prácticas de las actividades humanas, lenguajeras, artísticas, éticas y políticas. Toda autonomización del pensamiento del lenguaje es entonces un pensamiento débil. Es lo propio de algunas doctrinas lingüísticas.

Pero eso es característico de la heterogeneidad de las categorías de la Razón heredada de las Luces, de la fundación de las ciencias del hombre –que uno las llame ciencias de la sociedad o ciencias del espíritu no cambia gran cosa–, y que hacen las disciplinas universitarias actuales. Y en el interior mismo de la filosofía la separación entre especialistas de la estética, especialistas de la ética, especialistas de la filosofía política o especialistas de la filosofía de las ciencias.

El problema que quiero abordar es diferente, incluso si toma su lugar en este paisaje general del pensamiento, heredado de los siglos XVIII y XIX. Se parece a un estasis del pensamiento. Es el mantenimiento del orden.

Es el problema del lazo, en Hegel, y esto también es una parábola, entre su pensamiento del lenguaje y su pensamiento de lo religioso, que hace de su pensamiento del lenguaje un pensamiento religioso del lenguaje. Sigue importándonos, por la fuerza y por el efecto de su pensamiento. Plantea el siguiente problema: ¿un pensamiento del lenguaje es, por sí mismo, aunque lo oculte, se lo oculte o lo ponga al descubierto, un pensamiento de lo religioso en el lenguaje y del lenguaje en lo religioso? Dicho de otra manera, ¿cuál es la relación entre el pensamiento del lenguaje, el pensamiento del arte y el pensamiento de lo teológico político? ¿Cuál es el efecto de lo teológico-político sobre el pensamiento del lenguaje?

Y ahí Hegel desempeña un papel emblemático. De heredero y de refundador. Que hay que volver a ver no solamente en su momento histórico, como documento y como producto. Sino también y sobre todo en su actividad todavía hoy.

La paradoja, desde el punto de vista donde me sitúo, el de una historicidad radical del lenguaje, del poema, de la ética y de lo político; el de una historicización radical del humanismo, de una desteologización radical de la ética, de una desteologización radical de lo político, la paradoja es a la vez la necesidad y la imposibilidad de olvidar a Hegel. Y el papel que desempeña allí eso que yo trabajo para oír en la Biblia.

Puesto que el pensamiento del lenguaje no es un cuento de hadas.

Hegel es una concentración excepcionalmente interesante del pensamiento del signo, pensamiento tradicional del lenguaje, heredado de los griegos, y del pensamiento de lo religioso, en la medida en que, en la *Fenomenología del espíritu*, el signo es visto como no solamente la ausencia de la cosa, sino la muerte y el asesinato de la cosa en la conciencia. Lo que deja en un estado relativamente impensado la situación de las nociones, que no tienen un referente exterior al lenguaje. Pero son los productos culturales y a veces individuales del lenguaje.

Al mismo tiempo no deja de tener efecto sobre el pensamiento del lenguaje y del espíritu en Hegel que su primera obra haya sido *El espíritu del cristianismo y su destino*. Para el desarrollo de su lógica. Una teo-lógica. La célebre tríada escolar tesis-antítesis-síntesis, que se resuelve por otra parte en díada, el buen infinito y el mal infinito. Donde se ubica la noción notable de "prosa del mundo". Sobre la que volveré más adelante.

Y es ahí donde la teo-lógica se reúne con la lógica de la representación del lenguaje, en su dualismo clásico de las palabras y las cosas, la forma y el contenido, los versos y la prosa. Donde Hegel –pero hay que ser justos, ni más ni menos que todos los filósofos– lleva el sombrero cuadrado que Molière le pone al maestro de filosofía del señor Jourdain. Este magisterio eterno que a todos nos adorna la cabeza. O más bien llevamos, sentado sobre la cabeza, invisible, a ese profesor de filosofía del señor Jourdain. De "todo eso que no es Verso es Prosa".

Esta coherencia que nos supera desde hace tanto tiempo, y que mantiene juntas la frase de Hugo, que "Dios ha hecho el mundo en verso", a la cual Hegel opone la "prosa del mundo".

Sin embargo, sí, Hegel supera, por la fuerza de su construcción, a la media de los profesores de filosofía que tienen a Hegel en ellos como las muñecas rusas llevan otra muñeca en su vientre. Justamente por el continuo entre el pensamiento de lo teológico, en él, y el pensamiento del lenguaje. Donde, en esta coherencia, encuentra perfectamente su lugar su concepción de un fin de la poesía y de un fin del arte. Por y hacia el reino del concepto.

En ese sentido Hegel recoge en él todo el espíritu de la filosofía. No se puede mostrar mejor, sin verlo uno mismo, cuánta necesidad del signo tiene la filosofía, y necesidad de la teología. Beneficiaria y cómplice. Y hay que precisar: de la teología cristiana. Donde tiene todo su lugar el paradigma teológico del Antiguo Testamento y del Nuevo Testamento, bajo la forma de una religión del odio contra una religión del amor.

Por eso Hegel es el guardián emblemático de esta puerta de la ley del lenguaje. Y, momentáneamente, podemos hacer como si olvidáramos su papel en la formación del marxismo, como si el marxismo fuera un libro cerrado (no lo es en todas partes), y eso por otra parte no le quita nada al interés de observar en qué se convierte la teoría del lenguaje y del arte en el marxismo. Pero esta hipoteca de lo directamente político no pesa sobre la fenomenología contemporánea, que santurronamente prosigue su oración y su oficio, sin olvidar la metáfora de la encarnación y su reducción del lenguaje al sentido y a la verdad. Que se le hace absorber al poema con los ojos cerrados para que se trague la hostia. Es la misa de la filosofía.

En la medida en que, desde hace dos mil quinientos años, el signo reina en el pensamiento del lenguaje, en la medida en que lo teológico-político reina, cristiano y no cristiano, y mundializado, en la medida en que lo que domina en la filosofía contemporánea es la fenomenología, en la medida en que Hegel recoge en él, como un nudo que los mantiene apretados, estos elementos, es imposible olvidarse de Hegel.

Eso que, entre paréntesis, al margen, no es para nada el mismo problema que el de las constantes del lenguaje, esos "datos inmediatos" del lenguaje como decía Bergson, que constituyen los dos puntos de vista del realismo y del nominalismo, consustanciales al funcionamiento mismo del lenguaje, y sin relación con el signo. Esta oposición entre entidades reales e individuos lógicos. La humanidad, los individuos que no son para los realistas más que sus fragmentos; los individuos, la humanidad que es para los nominalistas su conjunto. Eso que tan familiarmente representan las nociones de los géneros literarios: el modo de existencia diferente de *la* novela, de *la* tragedia, pero en una librería uno no encuentra *la* novela, uno encuentra solamente tal o cual novela.

Es justamente para pensar la noción de individuo lógico en las cosas del lenguaje, y el encadenamiento que esta noción trae aparejado en la teoría del lenguaje, del poema, del arte, de la ética y de lo político, que habría que postular esta utopía, esta ficción de pensamiento, que potencialmente es una profecía del pensamiento del lenguaje: olvidar a Hegel.

Olvidar el signo. Olvidar lo religioso, que es inmediatamente lo teológico-político. Lo teológico-político está portado y es portador en Hegel, desde su texto de juventud, *El espíritu del cristianismo y su destino* hasta los textos tardíos de 1822 y 1829. Allí se reconoce que estos textos no distinguen "discurso religioso y construcción política".[1] Con una forma incluso particularmente militante, Hegel, que aparece allí indisociablemente del lado del poder y hostil al "catolicismo neo-romántico",[2] era, según Hayms, "luterano con toda su alma" (citado p.33), hostil a los matrimonios mixtos entre protestantes y católicos, favorable a la "unidad de la Iglesia y el Estado" (p.36), todo eso según "una lógica de establecimiento en Berlín" (p.29), que incluye también la "picardía" (p.28) del maestro, que se opone a Schleiermacher "conforme a su fidelidad al gobierno" (p.23). Así el "pensador brillante" tiene también "necesidad de domesticar los arcanos del poder berlinés" (p.23). Es de modo teológico-político que Hegel se opone a las Luces y al romanticismo. Conciliando sin dificultad el pensamiento y el arribismo, la religión y la filosofía. Lo teológicamente correcto y lo semióticamente correcto.

Enseguida oigo la risa burlona del signo. Está lejos de ser un canto. El canto del cisne. Al pasar, tomen nota de que el signo no tiene ningún humor. Demasiado persuadido de ser la verdad del lenguaje. Demasiado deseoso del poder también.

No es indiferente mirar la relación de los filósofos con el poder. Así un revolucionario en apariencia, tomen a Hobbes por ejemplo, se las arregla muy bien con los poderes. Lleva una vida tranquila. Leibniz también. En su célebre duplicidad. Hegel también está muy cerca del "poder de turno, que no dejará de agradecerle".[3] Otros son prudentes falsos. Como Spinoza, cuya divisa era *Caute* –"prudentemente"– mientras que su pensamiento es de una imprudencia extrema.

---

[1] En el prefacio de Jean-Louis Georget a Hegel, *Écrits sur la religion* (1822-1829), París, Vrin, 2001, p.7. Introducción de Philippe Grosos. Traducción de Jean-Louis Georget y Philippe Grosos.

[2] Según la introducción de Philippe Grosos, ibíd., p.35.

Pero, ¿por qué olvidar el signo? ¿Y cómo? Es que el signo se hace pasar por la naturaleza del lenguaje. La verdad del lenguaje. No como una representación del lenguaje. Por consiguiente a la vez un universal y sin límites. El ritmo, el continuo, el cuerpo-lenguaje le resultan insoportables.

Ahora bien, es solamente un consenso. Y un consenso no prueba más que el consenso. No la verdad de eso sobre lo cual hay este consenso. Es la diversidad cultural la que lo hace aparecer. Es el ritmo el que lo hace aparecer. El ritmo entero en el versículo bíblico ni verso ni prosa.

Y el signo es el discontinuo mismo en el lenguaje: sonido y sentido, forma y contenido. En las palabras. Y luego las palabras. Y luego las frases. E incluso las lenguas. El signo impide pensar que hay también continuo en el lenguaje. Por consiguiente el continuo es impensado. Para el signo no existe. El signo lo borra. Y borra que borra.

Es aquí donde las traducciones, y el traducir, salen de su papel tradicional. Ancilar. Papel de pasador del sentido. Porque si allí miramos eso que deviene el significante, lenguaje-cultura, lenguaje-poema, él desaparece allí. Desaparecida, la alteridad. Sólo queda la identidad. Y la ideología de lo natural en el traducir está construida precisamente para enmascarar que ella es enteramente cultural. E identitaria. De donde la teoría del traducir aparece como un incentivo teórico para desplazar la representación del lenguaje. Desuniversalizar lo seudo-universal. Pasar de una antropología de la totalidad a una poética del infinito.

Todo este asunto muestra que el porqué y el cómo aquí son inseparables.

Para concebir en primer lugar que habría que desembarazarse del signo y de su vínculo con lo teológico, y para eso hacer aparecer este vínculo. Hacer aparecer lo que este vínculo nos impide concebir, reconocer, practicar. Y que Hegel representa emblemáticamente.

Aunque, pero de una manera situada de otro modo, se podría representar el problema aludido, uno de sus aspectos, por la oposición entre el lado de Descartes y el lado de Spinoza.

Porque lo que se juega aquí es el reconocimiento del cuerpo contra el borramiento del cuerpo en el lenguaje. Tanto como el reconocimiento de la diversidad y de lo múltiple, de lo infinito, recubiertos aplastados borrados por la identidad y la totalidad. El infinito de la historia y el infinito del sentido, inseparables el uno del otro, y paradójicamente inventados por lo divino, recubiertos, irreconocibles y masacrados por lo teológico-político, que es lo religioso.

El aspecto lenguaje del problema es la destrucción del modelo del signo, o más bien su clasificación, preciosamente, como una reliquia del pasado, en un museo imaginario, que habría que crear, el Museo de Historia Natural del Pensamiento del Lenguaje. En una vitrina, con las otras piezas de museo.

---

[3] Prólogo de Jean-Louis Georget, ibíd., p.10.

Para poder pensar el afecto como condición del concepto, acompañamiento –eso que dice la palabra griega *prosodia*– del concepto. Es decir el cuerpo en el lenguaje cuando el lenguaje es la invención de un pensamiento en y por la escritura.

No esta evidencia de dos centavos para psicólogos del comportamiento en el lenguaje hablado, los gestos, la mímica, la entonación. Y tantas cosas archisabidas. Pero en lo escrito. En lo escrito como poema del pensamiento. Donde el cuerpo no es la libra de carne que reclamaba el cristiano de Roma transformado por la leyenda en judío de Venecia.

Donde el poema obliga a pensar una corporalización máxima del lenguaje, que es la individuación misma, la subjetivación máxima de un sistema de discurso. El continuo como encadenamiento de una coherencia que es una contra-coherencia del signo.

Por consiguiente tampoco el signo sino el continuo ritmo-sintaxis-prosodia como significancia o semántica serial en un sistema de discurso. El texto entero como firma. Como huella subjetal. No hay dos iguales. Es por eso que hay que *taamizar* y embiblar todo el lenguaje.

Lo que trae esta coherencia que el signo impide pensar. Entonces aparece Wilhem von Humboldt. Del que Hegel nunca entendió nada. Y al que no podía entender. Porque Hegel confundía el bocal del signo donde estaba encerrado con el extenso mar. Cuando Humboldt dice que las palabras no preceden al discurso sino que proceden del discurso. Cuando dice que los diccionarios y las gramáticas son el esqueleto muerto del lenguaje. Cuando sale del indo-europeo hacia la diversidad de las lenguas.

Lo que implica pensar Humboldt. Y no seguir pensando Hegel – pensar como Hegel. Pensar Humboldt no es repetir Humboldt. Sería confundir el historicismo –reducción del sentido a las condiciones de producción del sentido– con la historicidad, definida ya no solamente a la manera de los historiadores como pura y simple situación histórica, lo que yo llamaría la definición débil de la historicidad, sino como actividad (*energeia*) y no solamente producto (*ergon*), y reconocemos a Humboldt, es decir un momento de una época del pensamiento que tiene esta capacidad específica de continuar actuando indefinidamente más allá de las condiciones de su producción. Es la definición fuerte de la historicidad. Su poética.

Inmediatamente, es la definición misma de la modernidad. Una vez que se despejó esta noción de sus confusiones con la ruptura, con lo nuevo, con lo reciente, con la vanguardia o lo contemporáneo.

El encadenamiento –Spinoza habla de *concatenatio*, Humboldt de *Zusammenhang*, lo que se junta con su *Wechselwirkung*– el encadenamiento no le incumbe únicamente al lenguaje.

Pero para el lenguaje, como consiste en el reemplazo del signo por una semántica serial, este encadenamiento, en los límites de esta experiencia de pensamiento, supone que uno ha olvidado que hay sonido y sentido, forma y contenido, palabras y frases. Hay, corriendo de manera continua a través de todo esto, el movimiento y la fuerza, que ya no son divisibles en unidades discretas. La unidad de la obra, es la obra. Cualquier otra unidad es una unidad de la lengua, bastante cómicamente contradictoria: a la vez más grande que el texto, que es una unidad de la lengua, y más pequeña que él, que está en el texto. Como una metáfora, por ejemplo. Tanto como en la obra donde las palabras están en una frase, y las letras de una palabra en la palabra.

Dicho de otro modo, la oralidad reemplaza lo sonoro, en el sentido en que en la oralidad ya no se oye sonido, sino a un sujeto, una invención de pensamiento, una especificidad y una historicidad.

A partir de lo cual uno es llevado a pensar en términos de continuo una especificidad del sujeto que no se encuentra ni en el sujeto filosófico, ni en el sujeto psicológico, ni en el sujeto del conocimiento de las cosas, ni en el sujeto de la dominación de las cosas, ni en el sujeto del conocimiento de los seres, ni en el sujeto de la dominación de los seres, ni el sujeto de la felicidad, ni en el sujeto de la historia, ni en el sujeto del derecho, ni en el sujeto que habla la lengua, ni siquiera en el sujeto del discurso en general. Todavía menos en el sujeto freudiano. Puesto que todos somos sujetos freudianos. Y todos somos, según los momentos, todos esos sujetos juntos, sin contar los que olvido. Y los sujetos del poder. Y los sujetos del resentimiento. Y los sujetos en el tiempo, y en la enfermedad.

No, ninguno de esos es el sujeto del poema del pensamiento, que tampoco es el autor, ni el individuo. Sino el trabajo mismo de subjetivación del lenguaje que hace que sea el continuo el que lleva, el que atraviesa y transforma todo el discurso. El que hace la obra.

En el sentido muy simple en que el pensamiento es el que hace al pensador, y no lo inverso. El pensamiento en el

sentido de la invención de un pensamiento. No en el sentido del comentario o de la explicación. Que generalmente corresponden al mantenimiento del orden. El pensamiento en el sentido en que es el poema el que hace al poeta, no el poeta el que hace un poema. En el sentido en que es la obra la que hace la lengua, y no la lengua la que hace la obra: y, una vez más, la Biblia la que hace el hebreo, no el hebreo el que hace la Biblia.

Lo que cambia el pensamiento mismo de la lengua, no más genio, naturaleza, sino historia. Radicalmente historia.

Y que se conecta con el pensamiento de Humboldt en su artículo "Die Aufgabe des Geschichtschreibers", sobre la *Weltregierung*, donde es el escritor de la historia el que dice su sentido, y no más el Dios de la historia universal según Bossuet.

El problema (es decir la creación de problemas nuevos) del sujeto del poema como subjetivación generalizada de todo un sistema de discurso, es que esta representación, o reconocimiento de este funcionamiento, transforma las prácticas de la lectura, de la escritura y del traducir, contra el control del signo. Contra las costumbres culturales.

El rendimiento de las teorías se juzga, como lo mostró Khun para las teorías científicas, de acuerdo a la capacidad de dar cuenta de un número superior de fenómenos, e incluso, agrego yo, de acuerdo a la capacidad de hacer oír lo que no se sabe que se oye, eso que uno no sabe que se hace con el lenguaje, y que no tiene nada que ver con el sujeto que tiene intenciones o una conciencia. Como ya lo reconocía Shelley en *A Defence of Poetry*.

Por la aparición de problemas nuevos, desconocidos para el sentido y para el signo, de lecturas nuevas, un traducir nuevo. Donde la prueba se hace concretamente. Y permite la crítica.

El ritmo como organización del movimiento de la palabra haciendo la escucha y la profecía de la escucha en el lenguaje. De una acroamática del pensamiento, como lo entiende Jürgen Trabant.[4]

Una de las paradojas de esta escucha nueva es desembarazarse de las contradicciones familiares, que no son más que aporías producidas por el signo, y que hacen decir a la vez que Hegel escribe mal y que piensa fuerte. Contradicción en los términos. Que muestra de paso la debilidad de la noción de estilo, que es todo lo que el signo permite pensar de este aspecto de las relaciones entre un lenguaje y un pensamiento. Volviéndolo a la vez indefinible y formal. Doble debilidad del pensamiento.

Esto para mandar al museo la representación común de eso que se llama el estilo de los filósofos. Como uno dice que Kant escribe mal. Es verdad que también se dice eso de Balzac. Así, Hegel escribe mal.

Es lo que se puede leer, recientemente: que "Hegel no tiene nada de un *escritor*",[5] y que su "escritura es desmañada, entrecortada, abstrusa y repetitiva" (ibíd., p.40), eso que está en relación con "la elocución catastrófica, porque entrecortada, con carraspera, monótona y dialectal, de pensamiento arduo, que progresa ineluctablemente al precio de una lentitud muy repetitiva" (ibíd.). Y sin embargo, al mismo tiempo, " a pesar de esta pesadez real, y no gracias a ella, el espíritu se trasluce, y la inteligencia de la comprensión hegeliana de los problemas [...] se impone como evidente y definitiva, al menos como eminentemente filosófica y cuestionadora" (ibíd.). Eso para textos de 1822. Por consiguiente Hegel "había dicho lo que quería decir o tenía que decir" (p.42).

Lindo ejemplo de contradicción, en el dialecto hegeliano escolar que opone, y es toda la contradicción del signo, la forma y el contenido. Cuando felizmente llega la síntesis, también escolar, que piensa "esta oscuridad y así esta ausencia de enunciación clara como el índice de una maestría a cada instante en curso de un pensamiento dialéctico" (p.42).

Mientras que se podría, muy al contrario de este análisis inconsistente, leer justamente una poética del pensamiento propia de Hegel , y que incluiría por ejemplo todos sus juegos de lenguaje. Leer poéticamente el pensamiento. Cuando es un poema del pensamiento. Una aventura del pensamiento.

Pero si uno pasa a una escucha del pensamiento, y a un pensamiento de la escucha del pensamiento, el resultado es que uno cambia toda la relación con el lenguaje, todo el pensamiento de la relación entre el lenguaje y el mundo. Y es el papel teórico de la irreductibilidad del ritmo en la Biblia, irreductibilidad al signo.

Pensando así las actividades del lenguaje hemos pasado de una antropología, que no plantea las buenas preguntas sobre un pensamiento, a una poética. El ejemplo tipo de las malas preguntas es la pregunta de Sartre en *Cuestiones de método*: "¿Qué puede saberse de un hombre hoy?". No es que la pregunta no tenga su importancia, su dificultad, su historicidad y su belleza, pero aplicada a una obra, como la de Flaubert, en *El idiota de la familia*, para saber lo que hace de Flaubert el autor de *Madame Bovary*, la pregunta no desemboca sino en una novela familiar. Una confusión completa entre el sujeto psicológico, sociológico, y el sujeto del poema. Porque la antropología no tiene como pensamiento del lenguaje sino a la representación del signo. No tiene poética.

---

[4] Ver en particular: Jürgen Trabant, *Traditions de Humboldt*, París, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1999, y Jürgen Trabant, *Mithridates im Paradies, Kleine Geschichte des Sprachdenkes*, Múnich, Verlag C.H. Beck, 2003.

[5] Introducción de Philippe Grosos a los *Écrits sur la religion*, ob. cit., p.41.

Llamo poética a esta revolución del pensamiento del lenguaje que es el reconocimiento del continuo. Donde no hay más que una homonimia con la poética como confusión con la retórica, con la estilística, o con la psicología, o la sociología. Es la interacción entre el pensamiento del lenguaje, el pensamiento del poema, el pensamiento de la ética y el pensamiento de lo político. De tal suerte que toda la teoría del lenguaje sea la poética, una poética de la ética, una poética de lo político, una poética de la sociedad. Una poética de la historicización radical de los valores.

Es decir, a la vez la profecía y la utopía de eso que no está pensado en el lenguaje. Una manera de encontrarle a Hegel el papel que le conviene: el de guardián del museo del signo, distribuyendo entradas para el infinito bueno.

Pero quedaba la "prosa del mundo". Que no era de su gusto. Es sin embargo lo único que yo guardaría de él, como recuerdo. Para pensar la irreversibilidad del ritmo. Y además, para decir la verdad, ella no se separa del resto, en Hegel. De

lo teológico-lingüístico. Es mejor que el maestro de filosofía del señor Jourdain. Pero sigue siendo el signo. El binario del uno más uno iguala todo.

Más bien para esta ficción vamos a imaginar que partimos con Humboldt hacia el pensamiento de lo múltiple, una vez que hayamos acabado con Hegel. Partir con Humboldt al infinito malo. El verdadero. El de aquí.

El que ya no soporta que uno no reconozca la distinción entre lo sagrado, lo divino y lo religioso, y lo religioso como institucionalización, socialización, apropiación, confiscación de lo divino en su provecho, lo religioso como una catástrofe que le sobreviene a lo divino, y que se mantiene por lo teológico-político. Cuyo mejor aliado es el signo.

Pongamos que esto fuera ya un resultado, impedir que el signo duerma. Ser su mal sueño.

4

Liberen a Mallarmé

Leer a Mallarmé, de una época a otra, ha ido de poetización a hiper-poetización. Del Mallarmé de Thibaudet y de Valéry al Mallarmé de los años sesenta. Una academización, para naturalizarlo francés, desde los tiempos en que era necesario convencer de que se trataba, a pesar de las apariencias, de un poeta francés, un poeta, no un loco, y francés. Luego lo opuesto, para la poesía como pensamiento de lo extremo, subversión radical, el ausente de todos los clisés, en el momento mismo en que el revolucionarismo poetizante, el nietzschismo literario propagaba su propio clisé, su autorretrato en Mallarmé, un Mallarmé de la Obra Imposible, del *Golpe de dados* y nada más que del *Golpe de dados*, de la "desaparición elocutoria del poeta" demasiado rápidamente asimilada al

---

• "Libérez Mallarmé", publicado en el *Magazine Littéraire* n° 368, septiembre de 1998.

fin del autor, a la muerte del sujeto. La era de las estructuras tuvo su Mallarmé.

Treinta años más tarde, este retrato no sumó ni una arruga, para los contemporáneos, poetas o no poetas: siempre es el mismo clisé que se pasan en silencio unos a otros, en una compunción poetizante, tipo retoño-moderno.

Por lo cual, conmemorativamente suyos, cien años después de su muerte más joven y más vivo que todos nuestros futuros muertos, Mallarmé muestra que siempre es estratégico, siempre una apuesta. Como Hugo, pero de otro modo. Con estas palabras que no se gastan: "Prefiero, frente a la agresión, contestar que algunos contemporáneos no saben leer".[1]

Porque en fin, estos contemporáneos temporales no hacen nada más que seguir oponiendo la poesía a la prosa, como si la poesía estuviera enteramente en los versos, como si allí no hubiese habido Mallarmé, justamente. O viendo en la aventura de la página impresa del *Golpe de dados* el acta de nacimiento de una poesía-papel, de una poesía-espacio, opuesta a los efectos de voz de una poesía oh-estertoral, como el sonido se opone a la harina. O doctamente preguntarse si la poesía no es una forma muerta. Mantener a Mallarmé en el todo binario de los versos métricos rimados y de la prosa – contra las propias proposiciones de Mallarmé. Cualquiera sea la manera, un Mallarmé difícil, empujando incluso lo difícil a lo sublime.

---

[1] Mallarmé, *Le Mystère dans les lettres*, *Œuvres complètes*, París, La Pléiade, Gallimard, p.386.

Aquí, la autosacralización de la poesía por algunos de sus sacerdotes parece no ver cuánto su culto es el enchapado de una esencialización que vino de otra parte. La sublimación de Mallarmé es sorda para la multiplicidad de los tonos en Mallarmé. Sorda para la oralidad de Mallarmé. Para su humor. Sorda para su simplicidad: basta con leerlo en la gestual de su pensamiento.

Pero la compunción de los devotos de la poesía sigue imponiéndonos respeto con un epónimo del amor de la poesía confundido con la poesía. Otro Hölderlin heidegargarizado. Como decía Eluard, a propósito del abate Bremond, en *Premières vues anciennes*: "La poesía a vencido casi siempre a los poetas, pero nunca logró sacarse de encima a sus parásitos, críticos que refieren todo a las más pequeñas necesidades artísticas y sentimentales del lector".

Sería necesario, para traer nuevamente no otra verdad de Mallarmé distinta de aquella con la cual nos ensordecieron, sino su multiplicidad, más fuerte que lo falso sublime de una época que no acaba de sobrevivirse, releer, tanto como los poemas, del menor al mayor, las prosas, todas sus prosas, para volver a oír su ironía, sobre los "vacantes síntomas", el sentido en él de la farsa, en *Escaparates* por ejemplo, y su risa, "Acerca del sombrero chistera", tanto como la gravedad de la carta-autobiografía a Verlaine, o el tono particular de *Conflicto* –"*¡Mierda!*"– en resumen, simplemente, *todo* Mallarmé. Incluso sin truncar las frases, como hizo toda una época, sobre "la desaparición elocutoria del poeta".

Porque era confundir de manera grosera el autor, la psicología, de la que uno ya no quería más, con eso que yo llamo el sujeto del poema, que es la subjetivación generalizada del lenguaje en un sistema de discurso. Y es, con sus propias palabras, lo que necesariamente significaba Mallarmé, cuando hablaba de "la obra pura", puesto que ella no podía consistir más que por la "*sugestión*". *Sugerir*, opuesto a *nombrar*, en la respuesta a Jules Huret: "evocar poco a poco un objeto para mostrar un estado de ánimo, o, inversamente, elegir un objeto y desprender de él un estado de ánimo, por una serie de desciframientos". Y cuando él decía, en *Crisis de verso*: "toda alma es un nudo rítmico", y en otra parte: "toda alma es una melodía, que se trata de volver a anudar; y para eso, están la flauta o la viola de cada uno". Lo que no puede ser otra cosa, mal que les pese a los abstractores de santa esencia, que el sujeto del poema, del ritmo, del "me fui fiel".

Ahora bien, es a contra-Mallarmé, en el "narrar" de *Crisis de verso*, el "*nombrar*" de la respuesta a Jules Huret donde un filósofo, Jacques Rancière, en su *Mallarmé*,[2] pone la poesía. Y enumera uno después de otro tres sentidos en un poema. Como la semiótica de Greimas veía allí isotopías. Decididamente, la semiótica sigue sin tomar en cuenta para nada las tres palabras de Benveniste que plantea que las obras de arte son una *semántica sin semiótica*. Rancière, en *La Chair des mots*,[3] pone explícitamente el poema en el *nombrar*: "Porque no es describiendo como las palabras llevan a cabo su potencia: es nombrando, llamando, ordenando, intrigando, seduciendo como ellas dirimen en la naturalidad de las existencias, ponen a los humanos en camino, los separan y los unen en comunidades". No solamente el *sugerir* ya no está allí, "lo que no se dice del discurso" (*Obras completas*), sino que el poema, para ser moderno, es abordado en la pragmática de moda, "comercialmente". Ahora bien, las perogrulladas no deberían hacer olvidar que Austin clasificó la poesía entre los "empleos parasitarios del lenguaje".[4] Rancière se olvidó. O no le molesta. Como tampoco "la encarnación del verbo" que él tiene como una hostia en la boca. Siempre el cuerpo y la letra. La vieja teología que hace las metáforas de la filosofía. El Signo, amén. Hay que liberar a Mallarmé de toda esta misa, y a la poesía en un mismo movimiento.

---

[2] Jacques Rancière, *Mallarmé, La politique de la sirène*, París, Hachette, 1996.

[3] Jacques Rancière, *La Chair des mots*, París, éd. Galilée, 1998.

Esta filosofía se hace la importante agitando las palabras poética y política una contra otra, sin saber qué hace la poética. No conoce con ese nombre más que una neo-retórica de las figuras. Y para ella, las palabras, los nombres, de la historia, son los de Heidegger. Defecto generalizado de lateralización, en algunos notorios filósofos de aquí: se creen a la izquierda, tienen la lengua a la derecha. Doble esencialización. Un activismo perentorio asocia politicismo y poeticismo. Oropeles e imitación.

No es lo mismo, cuando Mallarmé dice el poeta "en huelga ante la sociedad". Mallarmé sostiene el uno por el otro el poema y lo político, tanto "la explicación órfica de la Tierra" como la relación, que tan poco ha cambiado, entre poesía y sociedad: "Mal informado aquel que se proclamaría su propio contemporáneo".

---

[4] J. L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, París, Seuil, 1970, p.116.

Es para poder *leer poéticamente un poema* que hay que liberar a Mallarmé, y a la poesía en un mismo movimiento, de toda una filosofía que no tiene ningún pensamiento del lenguaje, y que se deposita sobre el poema, lo encierra en la hermenéutica, no conociendo más que cuestiones de sentido, solamente lo discontinuo, sorda para el continuo, ritmo, prosodia. Liberar a la poesía de eso que hacía decir a Derrida –y no escuché a casi nadie que se indignara por eso– que el poema es *ya* "un acontecimiento hermenéutico, su escritura corresponde a la *hermeneuein*, procede de allí".[5]

Sordera para el poema, sordera para Mallarmé: es la misma. Este control de los filosofismos sobre la poesía es intolerable e inepto. Eso que las complacencias del deconstruccionismo enmascaran. Pero fíjense cómo se han expandido. Digan *deconstruir*, ustedes están indigestados de tanto deconstruir. Después, escupan.

Pero los poetas se defienden mal. Muchos, manifiestamente, creen que sacan alguna ventaja de esta esencialización. Una símil-mallarmeización de eso fijó a algunos en inclusiones sub-sintácticas, a otros en una poetización mitologizante. Efectos-escritura de una lectura. De ahí un doble sermoneo. Lo lúdico y el incensario. No son ésos los que van a desmitologizar a Mallarmé.

Con algún retraso, el escolar sigue la clase de los poetas. ¿Mallarmé? Tienen al mismo. Prisionero de su poetización. A diferencia de lo que resultó para Apollinaire o para Eluard, a quienes la escuela les puso su aureola, pero que algunos poetas miran desde arriba. Sin darse cuenta de que ellos están situados por su manera de ver. Los "literarios" también se defienden mal. Desprovistos ante la tramposofía, le tienen confianza a todo, pobrecitos: trocaron la biografía por el psicoanálisis.

Sí, hay que liberar a Mallarmé de la esencialización que hace su asunción, el hecho de aparecer como gloria en el medio de nubes no solamente como un poeta difícil, sino como el poeta de lo difícil: "el poema difícil", cláusula del *Mallarmé* de Rancière. No para encontrar, una vez disipada la oscuridad, a un poeta fácil sino para desembarazar a Mallarmé, y desembarazar a la poesía en el mismo movimiento, de esa tontería instalada, la dupla de lo fácil y lo difícil. Para poder por fin escuchar la claridad de Mallarmé, es decir eso que tiene de único, en eso que dice y hace según su ritmo. Como cada poeta. Pero lo difícil es el juicio inducido por la incapacidad de escucha del poema como poema.

Eso que a su vez es edificante observar.

Ives Bonnefoy: "Entender a Mallarmé siempre pareció difícil". Es vinculándolo a las "grandes estructuras del pensamiento arcaico",[6] como Bonnefoy introduce a Mallarmé. Cuando lo vincula a un medievalismo tan borroso como su concepción de lo moderno, un "viejo pensamiento", allí podría, al contrario, leerse la utopía de un pensamiento del ritmo y del sujeto que apenas comienza, y que su Santidad el Signo ahoga. Con sus academicismos sobre el "poema-discurso" en

---

[5] Jacques Derrida, *Schibboleth pour Paul Celan*, París, Galilée, 1986, p.88.

[6] Stéphane Mallarmé, *Poésies*, prefacio de Ives Bonnefoy, edición establecida y anotada por Bertrand Marchal, París, Poésie / Gallimard, 1992, p. VII.

Hugo y los románticos. Que se inclinan sobre "efusiones". Otro clisé. Hacer que Hugo pague por Mallarmé. Hacia la esencia, contra "la lengua moderna". Y así la *modernidad* es, sin consideraciones, sucesivamente, un "añadido de lo sensorial a la intelección", mixto vago de cartesianismo y de sensación-siglo XVII para borronear un vago sujeto filosófico, después el nietzscheísmo de la muerte de Dios. Y acá Mallarmé "el más radical de los modernos". Aquí lo más de moda es esta cacofonía sobre la modernidad. Al que sigue otro clisé: Mallarmé-el fracaso, el fracaso de la poesía para encontrar "una salida hacia una auténtica presencia". Con un hermoso contrasentido sobre el *nombrar*, el "proferimiento" de la palabra "*rosa*", por el cual, según Bonnefoy, Mallarmé "suscita, ahí delante de nosotros, la rosa" – cuando sólo el *sugerir* puede hacer que "musicalmente se levante, idea misma y suave, la ausente de todo los ramos". Platonización etimologizada: la idea – "*el eidos*: eso que se muestra".

No, ya que solamente se lo *oye*. Sobre esto, otro clisé, que misticiza a Mallarmé: "se había adelantado en la noche del espíritu humano". Luego va "hacia una poética de la luz diurna". Mallarmé como alegoría de la noche y del día, esta imaginería espiritualista del Signo. No señor, no era la "noción pura", ni la "renuncia". Adentro-afuera, el espíritu-el cuerpo, el ser y la nada, sonido y "contenidos conceptuales". Esas representaciones donde los signos comprenden a los signos. ¿Y quieren acercarse a la "poética de Mallarmé"? ¿Con esas nociones? Sigan el ritmo.

¿Mallarmé difícil? Es la parábola de la relación de la poesía con el lenguaje llamado corriente, ya que la poesía está hecha "de las palabras de todo el mundo", pero "reescritas por un poeta".[7] No una *diferencia* con lo que "el Burgués lee todas las mañanas", sino el trabajo del poema. Daniel Leuwers denuncia "un error comúnmente difundido" – "creer que Mallarmé encerró un mensaje claro en una forma voluntariamente oscura" (ibíd.). Semi-denuncia de un doble error: no hay ni "mensaje claro" ni "forma voluntariamente oscura".

Mensaje, forma: firmado Signo. Ni claro ni oscuro. Y el mismo "voluntariamente" no se sostiene, porque el sujeto del poema comparte con la reflexión sobre el poema la misma pasión, la misma visión-audición, la de la sumisión a su propia escucha, al mismo desconocido. Al mismo tiempo, Mallarmé sabe lo que hace, cuando habla de *sintaxis*, de *incidentes* y de *inversiones*. En este sentido, no es un *mensaje*, ni una enseñanza, sino la puesta al día de un universal. La paradoja – el efecto del signo: que este universal sigue apareciendo como un secreto.

---

[7] Citado por René Ghil, en *Las fechas y las obras, Simbolismo y poesía científica*. Henri Meschonnic cita la edición de Crès de 1923, p.215. Y añade que este pasaje está también citado por Daniel Leuwers, como prefacio a las *Poésies* de Mallarmé, Livre de Poche, 1998, p.11.

5

La apuesta de la teoría del ritmo

> *«... y quizás es muy difícil excluir de aquellos que hablan*
> *la dimensión de la vida.»*
> Jacques Lacan, *Seminario XX*, París, Seuil, 1975, p.32.

I. Ritmo, sentido, sujeto

Hay una apuesta de la teoría del ritmo, en el lenguaje, y no es la noción de ritmo, sino la de sentido, el estatuto del sentido, y por allí toda la teoría del lenguaje. De entrada, se puede plantear que una teoría del ritmo, cualquiera sea, es una situación crítica para la teoría del lenguaje. La apuesta del sentido es o bien la pertenencia a la teoría del signo, o bien la constitución de una teoría del discurso. De una a otra, la definición del ritmo cambió. Cambió la relación entre signo, lengua, discurso. Expongo la crítica de la noción corriente de ritmo después del análisis de la apuesta, porque éste es el marco y la orientación del conflicto, que determina los términos. Su sentido.

---

* "L'enjeu de la théorie du rythme", fragmento del libro *Critique du Rythme, anthropologie historique du langage*, París, Verdier, 1982.

Es suficiente, para ubicar la cuestión, recordar que la noción corriente de ritmo es compatible con la teoría del signo. Porque está incluida allí. Hace del ritmo un elemento formal. Las relaciones con el sentido, cuando ve sentido, son relaciones de imitación. Yuxtapuestas, secundarias. El ritmo no es una noción semántica. Es una estructura. Un nivel. La distinción entre forma y sentido, ritmo y sentido, es homóloga a las distinciones de categoría entre gramática, léxico, sintaxis, morfología. Tradicional y sin problema. Permitiendo el estudio filológico, incluso el estructuralismo.

Benveniste, al hacer la crítica[1] de la etimología que suministra, y prácticamente constituye, la definición corriente, desestabilizó, trastornó no solamente la noción de ritmo, sino su inserción en la teoría del signo, y, a la vez, desestabilizó la teoría misma del signo. Cuando reescribió la historia de la palabra, no es en efecto solamente el sentido de la noción lo que cambió. Es que ella no se ordena más únicamente en una forma, ya no es un auxiliar del dualismo. Caracterizado como disposición, "configuraciones particulares de lo que se mueve"(ibíd., p.333) o "arreglo característico de las partes en un todo" (p.330), "*forma del movimiento*" (p.334), el ritmo abandonó una definición estereotipada que lo mantenía en el signo y en la primacía de la lengua. Puede entrar en el discurso.

La paradoja es que Benveniste no desarrolló este trabajo, siendo a la vez el primero y el único que lo hizo posible. Es que Benveniste hacía una lingüística del discurso, y quizás, allí, hacía falta una poética del discurso: que analice el poema como revelador del funcionamiento del ritmo en el discurso. Y Benveniste permite esta poética, pero no es él el que la constituye.

A partir de Benveniste, el ritmo ya puede no ser más una sub-categoría de la forma. Es una organización (disposición, configuración) de un conjunto. Si el ritmo está en el lenguaje, en un discurso, es una organización (disposición, configuración) del discurso. Y como el discurso no es separable de su sentido, el ritmo es inseparable del sentido de este discurso. El ritmo es organización del sentido en el discurso. Si es una organización del sentido, ya no es un nivel distinto, yuxtapuesto. El sentido se hace en y por todos los elementos del discurso. La jerarquía del significado no es más que una variable de él, según los discursos, las situaciones. El ritmo en un discurso puede tener más sentido que el sentido de las palabras, u otro sentido. Lo "suprasegmental" de la entonación, antiguamente excluido del sentido por lingüistas, puede tener todo el sentido, más que las palabras. No solamente fue sacudida la jerarquía del significado, también las "divisiones tradicionales", como decía Saussure: sintaxis, léxico...

---

[1] Émile Benveniste, "La noción de «ritmo» en su expresión lingüística" (artículo de 1951), en *Problèmes de linguistique générale*, París, Gallimard, 1966, pp.327-335. [Edición española: *Problemas de lingüística general I y II*, México, Siglo XXI, 2004.]

El sentido ya no es el significado. No hay más significado. No hay más que significantes, participios presentes del verbo significar.

En la teoría del signo, la lengua está primero, y el discurso, segundo. No puede ser de otra manera. El discurso es allí un empleo de los signos, una elección, una serie de elecciones en el sistema de los signos preexistente. En relación con la lengua, el sujeto hablante no puede tener más que una definición gramatical: la que es suministrada por esa elección. De ahí el estilo y la estilística. A esta definición gramatical corresponde la definición social del marxismo, que hace del individuo la criatura de las relaciones sociales.[2] Elección o ausencia de elección, el individuo-sujeto es entonces la criatura de los sistemas de signos, cuya relaciones sociales no son más que una categoría. En esto el marxismo es no solamente compatible con la teoría del signo, sino que constituye un resultado, una perfección de la política del signo.

En la teoría del ritmo que Benveniste hizo posible, el discurso no es el empleo de los signos, sino la actividad de los sujetos en y contra una historia, una cultura, una lengua – que nunca es sino discurso, donde la definición de la lengua aparece esencialmente gramatical, una cierta relación de lo sintagmático con lo paradigmático, que retoma, *vuelve a recortar* las viejas categorías. El ritmo como organización del discurso, por consiguiente del sentido, vuelve a poner en primer plano la evidencia empírica de que no hay sentido más que por y para sujetos. Que el sentido está en el discurso, no en la lengua. La noción (y el privilegio) del significado no era solamente el producto de una descripción, tenía también por efecto y apuesta excluir al sujeto. La forma límite de esta lingüística fue sin lugar a duda la de Bloomfield, la más coherente desde este punto de vista, que por consiguiente también excluía el sentido.

Si el sentido es una actividad del sujeto, si el ritmo es una organización del sentido en el discurso, el ritmo es necesariamente una organización o configuración del sujeto en su discurso. Una teoría del ritmo en el discurso es entonces una teoría del sujeto en el lenguaje. No puede haber teoría del ritmo sin teoría del sujeto, ni teoría del sujeto sin teoría del ritmo. El lenguaje es un elemento del sujeto, el elemento más subjetivo, del cual a su vez lo más subjetivo es el ritmo.

La teoría del lenguaje es así un terreno privilegiado para la teoría del sujeto. Quizás más que el psicoanálisis, al que se le ha hecho desempeñar el papel de proveedor de una teoría semejante, para el marxismo, o para la antropología en general. Como Sartre en *Cuestiones de método* o en *El idiota de la familia.* El interés antropológico de la literatura, su efecto de laboratorio social, es, desde ese punto de vista, exponer –con la vulnerabilidad que es su precio– los funcionamientos del sujeto, a través de los cuales la sociedad misma está expuesta. Una teoría del discurso, del sujeto, es entonces más que cualquier otra una teoría de la literatura. Y la teoría de la literatura es tal vez lo último que Freud permite descubrir.

---

[2] "Mi punto de vista, según el cual el *desarrollo de la formación económica de la sociedad* es *asimilable a la marcha de la naturaleza y a su historia,* puede menos que cualquier otro volver al individuo responsable de relaciones de las cuales permanece socialmente la criatura, sea lo que sea lo que pueda hacer para desprenderse de ellas." Karl Marx, *El Capital*, prefacio a la primera edición alemana, Buenos Aires, Cartago, 1965.

El sujeto es comparable al origen del lenguaje. Buscado como si estuviese indefinidamente escondido. Nada está escondido en el lenguaje. Pero lo que se muestra pasa a través del ver. Como el origen, se produce en todas las bocas y los oídos constantemente. Es el funcionamiento mismo del lenguaje, el *yo* de la enunciación intercambiable. Pasando del plano lingüístico a la literatura, se extiende del empleo de los operadores de enunciación a la organización en sistema de todo un discurso. El sujeto de la enunciación es una relación. Una dialéctica de lo único y de lo social. Noción lingüística, literaria, antropológica, no se debe confundir con la de individuo, que es cultural, histórica, del dominio de las historias de la individuación. El sujeto es un universal lingüístico ahistórico: siempre hubo sujeto, en todas partes donde hubo lenguaje. El individuo es histórico: no siempre hubo. De allí una historia de las relaciones entre sujeto e individuo. En el discurso, el sujeto del discurso es histórico, socialmente e individualmente.

La escritura, que expone el estado político del sujeto en una sociedad, muestra y hace del sujeto de la escritura un trans-sujeto. Pero sólo hay sujeto de la escritura cuando hay transformación del sujeto de la escritura en sujeto de re-enunciación.

Como no hay sentido sino por y para sujetos, no hay ritmo sino por y para sujetos. La relación del ritmo con el sentido y con el sujeto, en un discurso, libera el ritmo del dominio de la métrica. Ya no hay a partir del verso (identificado con la poesía), como se hace comúnmente, para estudiar el ritmo, sino discurso corriente, en todos los discursos. La teoría del

ritmo pone en evidencia que una poética vale lo que vale su teoría del lenguaje corriente. Y que es sin duda más difícil hacer una teoría de la prosa que de la poesía. Tomado en la paradigmática y la sintagmática de un discurso, el ritmo sentido y sujeto hace una semántica generalizada, función del conjunto de los significantes, que es la *significancia*.[4]

El ritmo en el sentido, en el sujeto, y el sujeto, el sentido, en el ritmo hacen del ritmo una configuración de la enunciación tanto como del enunciado. Es por eso que el ritmo es el significante mayor. Engloba, con el enunciado, lo infranocional, lo infra-lingüístico. *El ritmo no es un signo.* Muestra que el discurso no está hecho únicamente de signos. Que la teoría del lenguaje desborda tanto más la teoría de la comunicación. Porque el lenguaje incluye la comunicación, los signos, pero también las acciones, las creaciones, las relaciones entre los cuerpos, lo mostrado-escondido del inconsciente, todo lo que no llega al signo y que hace que vayamos de esbozo en esbozo. No puede haber semiótica del ritmo. El ritmo hace una anti-semiótica. Muestra que el poema no está hecho de signos, aunque lingüísticamente sólo esté compuesto de signos. El poema pasa a través de los signos. Es por eso que la crítica del ritmo es una anti-semiótica.

El ritmo, en el poema particularmente, pone en dificultades a la teoría del signo. No es que le impida funcionar.

---

3. En esto le doy un valor propio de la poética al término significancia, en relación con el que le daba Benveniste de "propiedad de significar", en "Semiología de la lengua"(É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, ob. cit., t. II, p.51).

Funciona perfectamente, desde los Estoicos hasta nuestros días. Pero funciona porque no es solamente una teoría lingüística del signo. Es también una pragmática y una política del signo. Las del instrumentalismo. Del Estado. De la razón y de la razón de Estado. Que refuerzan las políticas centralizadoras de la lengua. El Estado no puede tener otra teoría del lenguaje más que el instrumentalismo. En esto el estructuralismo ha sido la buena conciencia de la teoría del signo. Ésta no puede más que excluir el poema, como desvío, o anti-arbitrario. Esta exclusión –que también es la adoración, el lujo, la *fiesta*–, muestra que el ritmo, el sujeto, el poema tienen una misma apuesta, la de una antropología histórica del lenguaje, que tiene también un sentido político, por la primacía del discurso, es decir de lo múltiple, en lo empírico, de la dialéctica indefinida de los sujetos y del Estado. Historicidad, pluralidad son solidarias.

El ritmo es así el elemento antropológico capital en el lenguaje, más que el signo: porque fuerza la teoría del signo, e impulsa hacia una teoría del discurso. Sobrepasando a los signos, el ritmo abarca el lenguaje con todo lo que puede implicar de corporal. Obliga a pasar del sentido como totalidad-unidad-verdad en el sentido en que no es más ni totalidad, ni unidad, ni verdad. *No hay unidad de ritmo*. La única unidad sería un discurso como inscripción de un sujeto. O el sujeto mismo. Esta unidad sólo puede ser fragmentada, abierta, indefinida.

La cuestión del ritmo mantiene lo inseparable de una teoría del lenguaje y de una teoría de la literatura. Ya que si un sujeto puede ser unidad de ritmo, si un discurso puede ser unidad de ritmo, sólo es posible cuando un sujeto se inscribe al máximo en su discurso, inscribe al máximo su situación en un discurso, que se convierte en su sistema – coacción máxima. Mientras que la mayor parte de los discursos están inscriptos en una situación, sólo se comprenden con ella. La unidad entonces se compone de ellos y de su situación. Cuando la situación pasa, ellos pasan con ella. Pero la unidad del texto, que puede fraccionarse (el poema, el libro de poemas, la novela, la obra entera), es una unidad de escritura, subjetiva (en el sentido de una transformación de lo social), distinta de las unidades retóricas, narrativas, métricas, que ella contiene y a las que informa.

El ritmo pone en carne viva el antagonismo entre una epistemología particular a los problemas del lenguaje y el dominio científico, o la filosofía, de efectos idealizantes. Su paradoja es ser la actividad más empírica, la más común a todo discurso, como *yo*. Tan tardíamente, sino más todavía, teorizada.

II. Contra la semiótica

La semiótica, actualmente, ocupa la parte más grande de la teoría del lenguaje. Después del triunfalismo estructuralista, el triunfalismo semiótico. La semiótica se presenta a la vez como ciencia, por consiguiente universal, y presente en todas partes, por consiguiente internacional.[4] Ciencia, "nuevo saberhacer científico" (Coquet, ob. cit., I, 1). No es solamente una epistemología, sino también una ética, y una política, las que están en juego en una teoría del sentido, ya que una teoría del sentido influye también sobre las teorías de la historia y de la sociedad. Una epistemología no es solamente un control técnico, es también una estrategia. De allí la importancia de la semiótica, la urgencia de una crítica de la semiótica.

---

[4] Lo que manifiesta el volumen colectivo *Le Champ sémiologique, perspectives internationales*, con la dirección de A. Helbo, París, Complexe, 1979. Las paginaciones que pongo más adelante como referencia, de letras seguidas de cifras, son las del libro.

Si todo es signo y sistema de signos, todo es semiotizable, y la semiótica es la ciencia de las ciencias – "el método de los métodos", según una cita de Sebeok (B 28). Este totalitarismo pertenece a la histôria de la semiótica norteamericana,[5] de Peirce a Charles Morris. Es solidario de las tentaciones de la unidad, de la totalidad. Su ambición es llevada a integrar todo, en detrimento del rigor, y al precio de dificultades taxonómicas. El signo incluye entonces, para Sebeok, el síntoma médico, lo que hace de Hipócrates el primer semiótico. Con Saussure y Peirce, tenemos, según una metáfora tan renga como la mesa que sugiere, un "trípode semiótico" con el tercer pie "desigual", pero "el más profundamente enraizado" – la medicina. No habría nada que volver a decir de todo esto, sino el estado en el cual la semiótica pone al lenguaje, cuando se postula como un denominador común para unidades inconmensurables.

Poética, retórica, estilística, semiótica no tienen solamente una historia diferente, de tal modo que no sabríamos "equilibrarlas sincrónicamente" (M. Arrivé, J 7). Sus estrategias son

---

[5] Reenvío a *Le Signe et le poème*, pp.140-156, 173-181, 232-247, París, Gallimard.

diferentes, sus unidades, sus relaciones con la teoría del signo. Como la lingüística de Hjelmslev, la semiótica tiene una relación ambigua con la epistemología: como si a la vez ella misma la constituyera y la supusiera anterior, exterior: "la lingüística depende de una *episteme* que no le es constitutiva y sobre la cual no tiene ningún control. La epistemología que, en cierto momento, gobierna sobre la mayor parte de las ciencias humanas influye a la vez sobre la elección del método y sobre la elección del objeto. Es por eso que todo deslizamiento epistemológico en las ciencias humanas se refleja inevitablemente en el campo lingüístico" (J. J. Thomas, B 5). La epistemología no es un afuera, no confía en cualquiera. Cada trabajo elabora y critica la suya. La obra de Hjelmslev está invalidada por su debilidad epistemológica, su teorización que enmascara su empirismo, sus más o menos, hasta en sus trabajos de gramática sobre los casos. La semiótica está situada por su lingüística: la de Hjelmslev, a pesar de algunos detalles, no la de Saussure. Por eso está orientada hacia una formalización ahistórica.

La apuesta de las ciencias humanas no puede ser más que la historicidad de la antropología, o las variantes de su estatuto fuera de la historia. Es la situación y el sentido del conflicto entre el signo y el poema. Ahora bien, *cuanto más se quiere ciencia la semiótica, más refuerza la metafísica del signo*. Es su contradicción constitutiva. La enmascara y la acrecienta a la vez siempre por más totalización, por más cientificidad. Sus efectos son un mantenimiento recíproco del post-estructuralismo y de la fenomenología, un tabicamiento en regiones (semiótica de la pintura, del cine, etc.) que acrecienta lo impreciso de la noción de signo, impreciso también por los préstamos que le hace una ideología del placer derivada de una "articulación" con el psicoanálisis. Una estrategia de la polémica de detalle, de uso interno, como en la gramática generativa, enmascara con discusiones técnicas su apuesta, y no apunta más que a reforzar sus posiciones universitarias. Maniobras de la teoría tradicional, según Horkheimer. La semiótica contribuye de este modo al confusionismo presente. Presta su deshistoricización al irracionalismo milenarista. Le deja el campo, ofreciendo el espectáculo de una ausencia de crítica que es el efecto político de su epistemología.

Porque hay una ahistoricidad radical de la semiótica. El signo es un universal que, como tal, no conoce ni historicidad ni historicización. Lo que subraya J. Cl. Cloquet, tal sin quererlo, cuando habla de la "estructura acrónica" del "modelo constitucional" de Greimas (íbid. I 7). El "modelo Locke-Peirce-Morris", como dice Sebeok (íbid. B 9), corresponde a la casta de Leibniz. El signo perdió lo que tenía de lingüístico, pasando de Saussure a la semiótica actual, como la función narrativa, de Propp a Greimas, perdió lo que tenía de histórico.

En una dirección diferente a la de Peirce, citado por Sebeok, para quien "todo este universo está inundado de signos, si no está compuesto exclusivamente de signos" (Peirce, *Collected Papers*, V. 448, íbid. B 28), una atención al discurso empírico reduce allí la parte del signo en el sentido estricto (de doble articulación), y multiplica la parte de los casi-signos. Lo semiotizable disminuye. No es seguro que haya interés, tanto para las ciencias naturales como para las del lenguaje, en tomar el universo como un sistema de signos. El producto inmediato de todo esto es una metáfora generalizada. Su efecto sobre la biología, la genética, apenas si es un efecto de discurso pansemiótico, por el empleo de términos como *código*, *mensaje*... Su efecto sobre el lenguaje es una inserción en lo cósmico en detrimento de la significancia empírica. El privilegio clásico del significado está allí reforzado, así como una imprecisión entre signo, señal, síntoma, índice... Pero una imagen borrosa a la moda.

El mito de la totalidad-unidad que le da impulso a la semiótica se vuelve a encontrar en las teorías del ritmo. Contra este mito, trataré de mostrar que una teoría *general* del ritmo –que engloba todos los ritmos, todo eso que es ritmo– se reencuentra inevitablemente como una metafísica del ritmo, como la semiótica, una metafísica del signo. Como sólo el discurso es histórico, no el signo, una teoría del lenguaje debe constituirse según la especificidad de su objeto. No puede más que perder su historicidad al fundirse en la semiótica. Es por eso que una teoría del ritmo en el discurso no tendrá necesariamente relación con una teoría del ritmo en otra parte que en el discurso. Como si el sentido de la noción de ritmo en el lenguaje no pudiese ser más que la realización particular de un universal, eso que presupone un ritmo universal, o más bien una noción universal del ritmo. Noción que, extrañamente, es aquella misma que Benveniste reconoció y denunció. Tanto le retiró los fundamentos históricos de su sentido, y tanto, de hecho, nada cambió.

Contra la semiótica y su efecto sobre el lenguaje, sobre la literatura, Benveniste hizo más que esbozar una estrategia, en "Semiología de la lengua".[6] Contra la tentativa de un "sistema único" (ibíd., p.45), Benveniste marcaba la diferencia irreductible entre Saussure y Peirce, donde se derrumba el trípode ya rengo de Sebeok, que ponía en serie continua esos dos "pies", *iguales*, ya que el único "desigual" era Hipócrates. Hay una "no-convertibilidad entre sistemas de bases diferentes" (p.53), "no hay signo trans-sistemático" (p.53). Benveniste mostró que no hay *unidad*, por ejemplo en las artes plásticas, entonces no hay semiótica. Sólo "la obra de tal artista" (p.57) sería una "aproximación" a ella –es decir una "característica individual": la unidad arruina la noción de unidad. Se vuelve una unicidad: "El arte nunca es aquí más que una obra de arte particular" (p.59). La "relación de interpretancia", doble, que Benveniste instituía, permitía distinguir sistemas únicamente semióticos, únicamente semánticos. Si hay motivos para "superar la noción saussureana del signo como principio único" (p.66), el análisis de Benveniste es el único que mantiene la historicidad y la especificidad de cada práctica. Benveniste no hacía más que dar su programa, anunciando por una parte una lingüística del discurso, por la otra (p.66) "el análisis trans-lingüístico de los textos, de las obras, por la elaboración de una meta-semántica que se construirá sobre la semántica de la enunciación" (p.66). Es allí donde echa raíces una poética del ritmo. Se inscribe en la búsqueda de lo semántico, de la teoría de lo particular. Pero la semiótica, en su sueño de ciencia universal, se equivocó de epistemología.

---

[6] É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, ob. cit., pp.43-66.

El binarismo de origen fonológico repite allí indefinidamente el dualismo del signo. Cuanto más renguea la tríada Saussure-Peirce-Hipócrates, más confusa es la noción de *sema*, que la vulgata semiótica usa constantemente. Un libro de iniciación la define: "elemento de significación rigurosamente determinado por estas dos relaciones de disyunción con fondo de conjunción".[7] Disyunción, conjunción se refieren a la fonología, y binarizan la diferencia, plural en Saussure. Reteniendo, a pesar de una alusión a algunas críticas, el isomorfismo de la expresión y del contenido, en Hjelmslev, la noción de elemento mínimo de significación funda su combinatoria en la lógica de la identidad y la primacía del significado, juntos en la noción de *isotopía*. Greimas definía la isotopía como un "haz de categorías semánticas redundantes subyacentes al discurso considerado".[8] La isotopía es la repetición de lo mismo, la "resultante de la repetición de elementos de significación de la misma categoría".[9] Se procede a su "extracción". Es decir a una serie de reducciones nocionales. Variante de la paráfrasis enmascarada por el cientificismo. La clasificación en categorías se vuelca hacia a la binaridad (euforia/disforia); imita a la generativa: "texto manifiesto" de superficie / "elementos abstractos" en profundidad (ibíd., p.103); divide la polisemia en monosemias; tiene un poder de descubrimiento prácticamente nulo: el "cuadrado semiótico" de las oposiciones en contrarios y contradictorias no es "universalmente aplicable" (p.133) más que si encontramos en todas partes las categorías abstractas, en la vaguedad, donde *muerte* se opone a *vida*.

---

[7] Anne Hénault, *Les Enjeux de la sémiotique*, París, PUF, 1979, p.49.

[8] A. J. Greimas, *Du Sens*, París, Seuil, 1970, p.10.

[9] Anne Hénault, *Les Enjeux de la sémiotique*, ob. cit. p.81.

El confusionismo y la regresión se reparten la definición semiótica del *discurso*. El mismo libro de iniciación pone en su glosario: "El *discurso* (o habla) es el resultado de las elecciones operadas por un hablante dado, en el stock de la lengua, a fin de realizar un mensaje particular, inscripto en una situación concreta y determinada" (p.181). *Habla* dada como equivalente de *discurso* confunde toda la historia de los conceptos lingüísticos, desde Saussure a Benveniste, vuelve ininteligible a Saussure, e inutilizable el término para una lingüística del discurso. La noción de *elección* muestra la primacía de la lengua, hacia una estilística que tampoco puede operar, porque es un individualismo sin teoría del sujeto, ya que la *lengua* reduce el sujeto a una estructura. Por último, *stock*, que vuelve a hacer de la lengua una nomenclatura de palabras, en lugar de un sistema, descubre a la vez, como un lapsus, el contra-Saussure y el pre-Saussure que maniobran en la semiótica.

Esta degeneración del signo no es un desfallecimiento puntual, que no sería interesante señalar. Es el producto combinado de una lingüística tomada de Hjelmslev, de una formalización seudo-científica, de la historia misma de la semiótica norteamericana, sobre todo desde Charles Morris. La confusión y la regresión son precisamente las más visibles allí donde se trata del discurso. El cine, la pintura soportan mejor este cientificismo. Sin embargo, allí también, la semiótica está cada vez menos en contacto con la realidad de las prácticas.

El ritmo rechaza la semiótica. En principio, la rechaza para él. Puede también dar la señal de una crítica que la semiótica misma no parece preparada para concebir, puesto que por el contrario sigue en la ilusión de lanzarse a una "quimera del oro" (p.175).

La semiótica y la poética no son más que un aspecto de un conflicto que la poética pone al descubierto. Este conflicto es irreductible. Pone al descubierto que es imposible pensar el lenguaje sin pensar en términos de conflicto. En el lenguaje, es siempre la guerra. Ya sea el discurso que es sin cesar un *agôn*, o los estatutos del sujeto, o la relación entre las palabras y las cosas. La ciencia semiótica está atrapada en su positividad. En la prestancia del semiótico, también.

III. Negatividad del ritmo

Si el ritmo, el sentido, el sujeto están en una relación de inclusión recíproca para la crítica del ritmo y del discurso, en cambio la lingüística no dice nada del ritmo, por las razones que hacían que Boomfield excluyera el sentido de la lingüística.

Ni la teoría del ritmo, ni la teoría del sentido, ni la del sujeto están constituidas. Pero nunca ninguna teoría está constituida. El error inicial sería esperar, para una, que la otra esté más firme. Ninguna de las tres es una condición previa para la otra. Salvo que se espere indefinidamente. Si el sentido, el sujeto, el ritmo están ligados, trabajar en uno es trabajarlos juntos.

Una teoría del ritmo es necesaria para una teoría del sujeto y del individuo, porque toma en falta a la metafísica del signo. Ésta opera por el borramiento del observador-sujeto, confundido con la verdad del observado, del *objeto*, como si las condiciones de la observación no fueran inseparablemente subjetivas-objetivas. Es la solidaridad del signo y de la antropología dualista de lo lógico y de lo prelógico. Y la solidaridad del discurso con una antropología descentrada. Que pone en evidencia también que una teoría no es más que un "modo de representación",[10] no una verdad-universalidad objetiva del objeto.

Si la teoría se reconoce a ella misma como un "modo de representación", relativa, está mejor preparada que la metafísica del signo para reconocer que su objeto de conocimiento es una variable empírica – sentido, no verdad. La obra literaria, tomada como un discurso entre discursos, no permite ni la estética del imitador, de la mentira, ni la estética de la verdad. Como tampoco está en el plano lógico de lo verdadero o de lo falso. Adorno oponía la verdad a la *mimesis*: "El espíritu de las obras de arte no es lo que significan, ni lo que quieren, sino su contenido de verdad".[11] Adorno agregaba: "No es más fácil eliminar la imitación como categoría estética que aceptarla" (ibíd., p.44). La subjetividad del sentido, de la recepción, modifica, impide al menos en parte la moralización verdad. Adorno escribía: "Las grandes obras de arte no pueden mentir"(ibíd., p.176) – de donde "sólo las obras no logradas son falsas". Lo que reduce el arte a la psicología. Pero la subjetividad le pone obstáculos al mimetismo retirándole su trascendencia, para hacer de él una aventura de los sujetos.

La historicidad del discurso ya no hace de la obra la bella mentira ni la verdad. Porque no la reenvía ni a una intención como hace todavía Adorno, ni a un contenido (pp.175, 202). El lazo entre sentido y sujeto neutraliza estas oposiciones. La organización del sentido como significancia, valor, hace a su vez que el ritmo ya no pueda ser considerado como una forma, que sería la "logicidad", la coherencia de las obras de arte. Su "determinación objetiva" (p.191).

Adorno quería eliminar el concepto de "goce artístico": "El concepto de goce artístico fue un compromiso deplorable entre la esencia social de la obra de arte y su naturaleza antitética con respecto a la sociedad" (p.26), y más adelante: "El concepto de goce artístico, como concepto constitutivo, debe ser eliminado" (p.28). La crítica del ritmo es una crítica del placer. Pero Adorno no puede eliminar este concepto, que arrastra toda la estética detrás de él, permaneciendo, como lo hace, en el arte-imitación. La mimesis sigue siendo, en él, el "ideal del arte" (p.153). Adorno adapta la "finalidad sin fin" de Kant (p.188) a una idea instrumentalista del lenguaje. Pero el ritmo como sentido del sujeto es a la vez subjetivo y social, sentido e historia. El recorte teórico elimina entonces este "goce artístico como concepto constitutivo". El goce lo elimina como producto del dualismo. El placer es la organización de la significancia por la integración del cuerpo y de la historia en el discurso. Ya no es más un concepto estético que no puede separarse entre el ritmo y las metáforas en el "estremecimiento nuevo" que Hugo reconocía en Baudelaire.

---

[10] H. Bergson, *Durée et simultanéité*, en *Mélanges*, París, PUF, 1972, p.213.

[11] Th. W. Adorno, *Théorie esthétique*, París, Klincksieck, p.42. [Hay edición española: *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2004; N. de T.]

Sin embargo, una desestimación maximalista de la búsqueda misma del sujeto se propone en una cierta posición marxista. Es importante refutarla, y analizarla a la vez por su importancia estratégica, por la debilidad de sus argumentos, y por lo que permite, indirectamente, prevenir: "Ya no podría haber más «teoría del sentido» o «teoría del sujeto» como tampoco «teorías de Dios», esos objetos son categorías ideológicas, y no objetos de conocimiento".[12] El marxismo según Althusser presupone allí la identidad entre ciencia y teoría que es necesaria para oponerla radicalmente a lo ideológico. El objeto de conocimiento es allí en efecto propio de la ciencia. Al menos de este concepto particular de la ciencia. Pero la desestimación del sentido en la ideología no reconoce el efecto de su propia maniobra sobre la teoría del lenguaje.

Es la continuidad lógica de Marx a Marx que, tomando o rechazando juntos el sentido y la ideología, pone la ideología en la lengua, rechaza la filosofía del lenguaje con el lenguaje de los filósofos (en *La ideología alemana*) y prepara lo impensable del lenguaje por la superestructura. Entonces lo impensable del sujeto. La *articulación* del marxismo y del estructuralismo es por sí misma la negación del sujeto: "la formación social no está compuesta por sujetos; no se pueden definir allí más que *lugares* a los cuales se vinculan condiciones de producción y de reproducción de las significaciones" (ob. cit., p.77). *Sujeto* tanto más negado cuanto que es la confusión del individuo y del sujeto, de lo moral y de lo psicológico: "el individuo-sujeto" es la "forma-sujeto específico" de las "ideologías burguesas" (ibíd., p.159). Negación de la posibilidad del sujeto que dice más sobre su propia estrategia, sobre sus propios desconocimientos, que sobre el sujeto. A esto se agrega la "articulación del materialismo histórico y del psicoanálisis" (p.125), combinada con la *articulación* del marxismo y de la gramática generativa (para articular todas las vanguardias juntas), y que no advierte la incompatibilidad teórica y *política* de los dos.[13] De ahí esta proposición que no sabe lo que dice, porque desconoce las estrategias opuestas de la *lengua* y del *discurso*: "la sintaxis está situada en el lenguaje para la articulación de la lengua y del discurso" (p.155). Último obstáculo al sujeto, el inconsciente, curiosamente opuesto a la sintaxis: "En cuanto a lo que articula lo ya dicho o escuchado de toda palabra o de todo enunciado, no es propiamente la sintaxis, eso tiene raíz en el inconsciente, no en el sujeto" (p.144). Confusionismo de época, ya caduco, que establece un paradigma aparente entre el sujeto de la enunciación y el inconsciente, el sujeto del enunciado y el sujeto psicológico (p.151).

Este ejemplo caracteriza algunos de los obstáculos actuales para una teoría del sujeto y del discurso. Muestra que un obstáculo epistemológico es también un obstáculo político.

---

12. Paul Henry, *Le Mauvais outil, langue, sujet et discours*, Postfacio de Oswald Ducrot, París, Klincksieck, 1977, p.20.

15. Para el análisis político de la gramática generativa, reenvío a *Poésie sans réponse, Pour la poétique V*, París, Gallimard, Le Chemin, 1978, pp.317-395.

Confirma que una teoría del discurso mantiene (contiene, retiene) también una teoría de la sintaxis (que no sea la de la lengua). Despliega la ingenuidad ambiente, desde Sartre a los marxistas, que confía al psicoanálisis la teoría potencial del sujeto. Eso que, accesoriamente, ya no hace de esto una ciencia, sino una ideología. Ducrot restablece parcialmente el sujeto, tanto como lo retira de él mismo, por la presuposición: "declarar a X sujeto de su enunciación, es suponer que conoce el sentido de esta enunciación en el momento en que la realiza" (p.200).

Es acá donde el análisis de la actividad poética puede alcanzar el de la presuposición. Se trata de analizar modos de significar. Un poema no es ni una intención, ni una conciencia. Hay una regresión teórica, después de Valéry, que vincula el sujeto con este par psicológico y moral: es decir con la unidad.

Del mismo modo que el sujeto ya no es una unidad un poema tampoco está hecho de signos. Lo cual no le impide ser una relativa unidad. La unidad-obra engaña a la noción de unidad. Adorno escribía: "La unidad es apariencia así como la apariencia de las obras está constituida por la unidad de las obras".[14] Se descompone en unidades menores, que son retóricas, lingüísticas. La *palabra*, que es la unidad de sentido más pequeña, dispuesta a su vez, en dirección inversa, para designar metafóricamente unidades más grandes. Mallarmé ve en el *verso* una "palabra total". Mandelstam va más lejos: "Cada período del discurso en verso, ya sea la línea, la estrofa o la composición lírica por entero – es indispensable considerarlas como una palabra única".[15]

---

[14] Th. W. Adorno, *Autour de la théorie esthétique*, París, Klincksieck, 1974, p.74.

El ritmo interviene en poesía en la medida en que ella es el lenguaje menos hecho de signos. Eso que a su manera ya decía Diderot en *La carta sobre los sordos y mudos*: "que el discurso ya no es solamente un encadenamiento de términos enérgicos que exponen el pensamiento con fuerza y nobleza, sino que es todavía un tejido de jeroglíficos apilados unos sobre otros que lo pintan. Podría decir en este sentido que toda poesía es emblemática. Pero la inteligencia del emblema poético no le es dada a todo el mundo. Hay que estar casi en estado de crearlo para sentirlo fuertemente".[16] El emblema o el jeroglífico escapa a la unidad. El poema, o el ritmo, por ahí mismo, escapa al sujeto, al que se supone previamente unitario. Pero, al mismo tiempo, sólo un sujeto de la enunciación emitió un ritmo, un poema. El ritmo concebido en una continuidad con el sentido y el sujeto, desune el sentido, el sujeto. La metáfora del jeroglífico marca que no se puede pensar esta actividad más que en lo indirecto, lo provisorio.

Es la misma metáfora que empleaba Freud para el sueño: "El contenido del sueño nos es dado bajo forma de jeroglíficos, cuyos signos deben ser sucesivamente traducidos a la lengua de los pensamientos del sueño".[17] Agregaba: "El sueño es un rébus". Pero el ritmo no es un rébus. El rébus fragmenta la unidad en fracciones de sentido. La unidad allí sólo está perturbada en su curso. Cifrada. Se reconstituye al final, cuando fue feliz el desciframiento. Si el ritmo es una configuración de un sentido, nada permite, como veremos, ver allí el mismo sentido, la misma unidad, dispuesta de otro modo.

---

[15] O. Mandelstam, *Entretiens sur Dante*, Collected Works, t. 2, p.413.

[16] Diderot, *Œuvres complètes*, edición conológica presentada por Roger Lewinter, Club Français du Livre, 1969, t. II, p.549.

[17] Freud, *L'Interprétation des rêves*, "Le travail du rêve", París, PUF, pp.241-242.

Así como separar el ritmo y el sentido parecía desde hace largo tiempo un "intento de valor dudoso",[18] de igual modo asociarlos en una identidad vaga sería de valor dudoso. Volveríamos a encontrar sin esfuerzo la vieja homología de la forma y el fondo, el paralelismo lógico-gramatical. Si la relación del ritmo con el sentido no se concibe técnicamente como relación del discurso con el sujeto, es por anticipado la oscilación clásica entre el vivir y el lenguaje.

Una teoría del ritmo es una teoría del sentido no porque el ritmo sea el sentido, sino porque el ritmo está en interacción con el sentido. El poema es el discurso donde esta interacción es la más visible. Sin duda también aquel donde ella es la más específica. Tynianov, en 1923, postula esta "*modificación del valor semántico de la palabra que se opera por su valor rítmico*".[19] Es una semántica de posición, el "valor semántico de la palabra en el verso en función de su posición" (ob. cit., p.116). Debido a que el ritmo era el "principio constructivo del verso" (p.76), para Tynianov, hacer la teoría del verso era hacer, o más bien anunciar, como necesario, un "análisis de

---

[18] I. A. Richards, *Practical Criticism*, Londres, Routledge, 1966, p.361 (primera edición, 1929).

[19] Iouri Tynianov, *Le Vers lui-même* (Le problème du langage versifié, II, 4), 10-18, 1977, p.108.

los cambios *específicos de la significación y del sentido de las palabras* en función de la construcción misma *del verso*" (p.40). Extrañamente, el postulado de Tynianov se convirtió a la vez en un truismo y en un programa abortado. Al menos, no conozco ninguna realización de ese postulado. Si hay que retomarlo, prolongarlo, ya no puede ser con su noción de la palabra, y del léxico: "La *estructura* misma del léxico de los versos es radicalmente diferente a la del léxico de la prosa" (p.126). Algo que, sin embargo, es verdad acerca de algunas poesías, de algunas culturas. La crítica del ritmo le debe a Tynianov la función constructiva del ritmo. Pero Tynianov se queda en un funcionalismo donde no hay ni enunciación, ni sujeto, ni discurso. Nada más que el sentido, la lengua.

El ritmo no es el sentido, ni redundancia ni substituto, sino materia de sentido, incluso la materia del sentido. Si es del sujeto, es un conjunto de relaciones subjetivo-sociales que conducen el discurso. La importancia mayor que Gerald Manley Hopkins le reconoció al ritmo le asegura su valor de inauguración, no solamente para la modernidad poética, sino para la teoría del ritmo. De este modo él buscaba "consignar el movimiento de la palabra en la escritura", "en el plano de la anotación",[20] y se refería a los acentos en la Biblia. Un ritmo es un sentido si es un paso del sujeto, la producción de una forma –disposición, configuración, organización– del sujeto, que es la producción de una forma-sujeto para todo sujeto. Lo que hace, para retomar un ejemplo conocido, Nerval, en "Soy el Tenebroso" –el Viudo–, "el Desconsolado", por el doble corte interno en el verso, aislando "el Viudo", paradigma de la soledad, que en él pertenece tanto al trabajo de las palabras como al de la tipografía: las itálicas y las mayúsculas de "Él llamó al *Único* – despierto en Solyma", "Y es siempre la Única – o es el único momento".

---

[20] G. M. Hopkins, carta a Robert Bridges del 6 de noviembre de 1887, traducida en *L Éphemère*, n° 3, 1967, p.78 : "it would be an inmense advance in notation (so to call it) in writing as the record of speech, to distinguish the subject, verb, object, and in general to express the construction to the eye; as is done already partly in punctuation by everybody, partly in capitals by the Germans, more fully in accentuation by the Hebrews", *The Letters of G.M. Hopkins to R.Bridges*, C. C. Abbott (ed.), Oxford University Press, 1955, p.265.

Si el sujeto de la escritura es sujeto por la escritura, es el ritmo el que produce, transforma al sujeto, en la medida en que el sujeto emite un ritmo. Más cerca del valor que de la significación, el ritmo instala una receptividad, un modo de tomar que se inserta a falta de la comprensión corriente, la del signo – la racionalidad de lo idéntico identificada a la razón. Impone la multiplicidad de las lógicas: "Cuando el verso es muy bello ni siquiera se piensa en entender. Ya no es una señal, es un hecho".[21] Quizás es este hecho pre- o, podríamos decir, peri-racional, que algunas metáforas del ritmo anotan, como, en hebreo, *mishkal*, el "peso" etimológicamente para decir el "ritmo", o para nombrar los acentos de la cantilación en la Biblia (acentos rítmicos-semánticos-melódicos), *te'amim*, de *ta'am*, el "gusto" (*ta'ām*, alimento, en árabe). En la poética india, el termino *rasa*, atestado con el sentido de "gusto", y "savia, esencia", designa un modo teatral.[22] La metáfora sensorial designa la absorción por el cuerpo. Los metros en los *Brahmana* tienen una "virtud nutritiva" analizada por Mauss: "el principio de esta teoría es que el canto es voz, hálito, alimento".[23]

---

[21] Paul Valéry, *Cahiers*, París, Gallimard, La Pléiade, II, p.1076 (texto de 1916).

Anti-unidad, el ritmo es una anti-totalidad. Es lo empírico indefinido que impide que una poética hegeliana se realice. Una poética hegeliana quiere "aprehender el poema en su totalidad".[24] Kibédi Varga busca "la unidad superior de la síntesis, tal como se establece en el lector en el transcurso de la actualización del poema" (ob. cit., p.42). Resultan algunas confusiones: entre una fenomenología de la lectura –"dialéctica de la aprehensión del poema"(p.35)– y el análisis del modo de significar; entre el modo de significar y la realización individual, el "poema leído". Esta "poética dialéctica del poema actualizado" (p.149) sigue teniendo como punto de partida la *palabra* "poético o poetizado". Entonces va de nuevo a la retórica de las figuras de palabras (p.194). Para comprender las "constantes de la poesía" (p.270), deja escapar el poema, porque lo pone en las categorías tradicionales, puesto que la imagen es un modo de la representación: "las constantes del poema son entonces el movimiento y la detención, el curso sonoro y la rima, el centro y la distancia de los términos de la imagen, la relación de cada una de esas constantes con el esfuerzo de aprehensión del lector" (p.270).

---

[22] Ver Edwin Gerow, *Indian Poetics*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1977.

[23] Marcel Mauss, *Anna Virāj (1911)*, *Œuvres*, París, Minuit, 1969, t. 2, p.593. Kant había destacado esta metáfora: "¿Cómo pudo ser posible que las lenguas, sobre todo modernas, hayan designado la facultad de juicio estético por una expresión (*gustus*, *sapor*) que se relaciona con un órgano de la sensibilidad (la parte interna de la boca), y designa la diferenciación tanto como la elección, por este órgano, de las cosas con las cuales uno puede deleitarse?" (*Anthropologie du point de vue programatique*, Vrin, 1979, p.102). Pero concluía parafraseando: "un sentimiento orgánico pudo, a través de un sentido particular, dar su nombre a un sentimiento ideal", y "un fin incondicionalmente necesario no tiene necesidad de que se reflexione sobre él y que se lo busque: encuentra inmediatamente acceso al alma, como si se saboreara un alimento provechoso" (ibíd.). Me parece que la relación no puede explicarse por las palabras, ligando *sapor* a *sapientia*, y que suponga una teoría del cuerpo en el lenguaje, por consiguiente del ritmo.

[24] Kibédi Varga, *Les Constantes du poème*, París, Picard, 1977, p.4 (primera edición 1963).

El ritmo del sentido como sentido del sujeto impone no aceptar más esta repartición, de lo "sonoro" y de la "imagen", que apenas varía con respecto a la de la forma y el fondo. La crítica del ritmo es la crítica en primer lugar de los criterios. Hay criterios de la métrica. ¿Del ritmo, hay? El ritmo es el sentido de lo imprevisible. La realización de eso que, *retroactivamente*, será denominado "necesidad interior": "El artista no crea según los criterios de lo bello, sino según una necesidad interior".[25] El ritmo es la inscripción de un sujeto en su historia. Es entonces a la vez un irreversible y eso a lo que no deja de volver. No unitario, no totalizable, su única unidad posible no es más la suya: es el discurso como sistema.

En la escritura, en el arte, un sujeto se vuelve su obra . Eso que indica la designación común: un nombre de autor hace algo distinto de un nombre de persona que no es un nombre

---

[25] Arnold Schoenberg, *Traité d'harmonie*, citado en *L'année 1913*

de autor. Significa, al mismo tiempo que designa. Agrupa semántica. A través de la provocación futurista, es un efecto del título de Maiakovski, *Vladimir Maiakovski, tragedia*.

Silencio: Lenguaje

6

Las guerras del lenguaje

En el lenguaje, es siempre la guerra. La guerra, no la polémica. Es decir una situación crítica, y una situación para la crítica.

Pensar el lenguaje es pensar la crítica. Para eso, ya hay que empezar por desbaratar las astucias del verbalismo, las complacencias que hacen, sobre una vuelta de etimología, que las palabras se comenten a sí mismas. Esta circularidad donde la tontería, desde el principio, triunfa, y concluye.

Eso en cuanto a la relación entre guerra y polémica. A esto nunca se vuelve lo suficiente. Porque, socialmente, allí donde no domina la alabanza mutua, y la anestesia del discernimiento por el bombardeo mediático, la única emergencia, actual-

---

• "Silence: Langage (Les guerres du langage, Pas de larmes pour la réthorique, Facile, difficile, et la théorie du langage)", del libro *La Rime et la vie*, París, Verdier, 1989.

mente, del estado de guerra, en algunas y escasas ocasiones, es la polémica.

La época no está para la crítica. El pos-pos-pos de todas partes, con su eclecticismo, no la favorece. Tampoco, la descalificación del gran mito crítico que fue el marxismo. Queda esta gran blanda que es la fenomenología, constitutivamente acrítica y anticrítica. Hablo de los contemporáneos. Sartre aparte y Merleau-Ponty. Sartre porque no habría entendido nada de Heidegger. Es indiferente a lo político en Heidegger. Hace otra cosa. Merleau-Ponty porque tiene un pensamiento de la literatura y del arte, que no tiene equivalente en Husserl y en Heidegger. Quedan islotes de dogmatismo. Cientificismos cerrados sobre sí mismos. Una relación historicista y académica con la Teoría Crítica. Y todo en el ambiente de lo lúdico. Los profesionales del pensamiento despachan los asuntos corrientes. Corre el rumor de que la época es mediocre.

La polémica es una función social. Un modo social de la opinión. Es una mundana. Sólo tiene ojos para el mundo, no existe más que para los ojos del mundo. No está muy lejos de los juegos de salón. Se pavonea. Entonces puede ser tanto la caricatura de las guerras del lenguaje, como un momento social de la crítica. Pero dado su modo de acción y de presencia, es importante otra vez y siempre distinguir, oponer la crítica y la polémica. Como lo moderno y lo contemporáneo.

La polémica tiene por tarea principal ocultar su diferencia con la crítica. Hacer que la crítica pase por polémica. Pero los medios y los objetivos no son los mismos. Paradójicamente, la polémica tiene pocos medios. Es poco argumentativa. Es que no busca la discusión. No es *filóloga*, en el sentido de

Sócrates: que ama la argumentación. Le gusta confundir el-hombre-y-la-obra. Pasar de uno a la otra hace para ella las veces de pensamiento. Sólo quiere una cosa: dominar la opinión. La auto-afirmación, la invectiva, la no argumentación y el silencio acerca del adversario son sus mejores armas. Su estrategia favorita – la finta. La vemos en acción cada vez que hay que razones para salvar algún lugar común o que se ataca un interés o un interdicto. En suma, la ventaja que busca es el consenso. Maniobra de grupo a menudo, se la reconoce también por sus efectos pandilla. Maniquea, sólo conoce un adentro y un afuera, su verdad, y el error, o peor, de los otros. Como ya tiene sus respuestas, rechaza las preguntas. Con la tontería tiene en común ser binaria. El surrealismo nos dio ejemplos ilustres. El marxismo también.

Se coteja a menudo la crítica con la palabra crisis. Eso que es tan pertinente como cotejar polémica y polemología. El verbalismo etimologizante es la justicia inmanente del realismo. Las palabras nos devuelven lo que hacemos con ellas. Son lo que se hace de ellas, somos lo que ellas hacen de nosotros. Metáfora médica o económica, el cotejo entre crítica y crisis crea una ilusión. La ilusión de un estado que no sería la crisis. Pero si un estado así no existe y nunca existió, como lo muestra cualquier manual de historia en cualquier serie de acontecimientos, el otro término del contraste implícito desaparece, y el espejismo. Equivale ya a pensar la crítica originalmente como ejercicio del juicio, no porque sea su origen, sino porque este origen es su funcionamiento.

De este modo la crítica es una búsqueda del funcionamiento, es decir de la historicidad, de la inteligibilidad. De los cimientos y del sentido. Desde los empleos de Kant hasta los de Horkheimer, es su valor más fuerte, que el valor de denigración enmascara con su empleo familiar débil, que contribuye sin duda a hacer que se desconozca.

Entiendo por *crítica* el ejercicio mismo de la teoría, en el sentido no de una doctrina, sino de una búsqueda infinita de la historicidad y de la especificidad. Por consiguiente la crítica es esencialmente *filóloga*, en el sentido de Sócrates. El ejercicio de un punto de vista. La lucha de las preguntas contra las respuestas. La invención, el descubrimiento, de *problemas*, en el sentido de Benveniste. Búsquedas de las razones, no para tener razón. Pero es posible que tenga razón. Sin embargo, su comportamiento no podría ser un comportamiento de propietario. De la verdad. O del poder. Está condenada a ser crítica de ella misma bajo pena de desaparecer como tal, de dar lugar a un dogmatismo, tan sordo como los otros. El poder es su peor enemigo. Aquel o aquellos a los que eventualmente enfrenta, o el improbable que podría acercársele. Las resistencias son el índice de sus límites. La crítica no es social en primer lugar. Porque no le debe nada a nadie, más que a sí misma. A su exclusiva búsqueda del sentido y de la verdad.

En el lenguaje es tal la situación de la poesía que la reflexión sobre esta situación, y sobre su funcionamiento, hace de esta reflexión –la poética– una crítica del estatuto y del funcionamiento del lenguaje, del lugar y del papel de la poesía, tal como no la hacen ni la lingüística, ni ninguna de las ciencias humanas, ni la filosofía. La poética es entonces de este modo necesariamente una crítica de la lingüística, de las ciencias humanas y de la filosofía. El sostenimiento de una implicación recíproca entre la epistemología, la ética y lo político. Por lo cual, mientras sigue siendo la poética de los textos literarios, se convierte en poética del discurso, del sujeto y de la sociedad.

El estatuto mismo del lenguaje, tal como se lo representa, obstaculiza la poética. La crítica. La tradición hace todo para que poética y política parezcan tan incongruentes para el cotejo como monada y limonada. La polémica tiene aquí por objeto ocultar el conflicto. Sofocar la crítica. Hacer como si la guerra no existiera – gesto polémico, el acto mismo de la anti-crítica.

El estado de guerra es el estado del signo. Tan banal que ya no se lo ve. Modelo universal presentado ahistóricamente como la *naturaleza* misma del lenguaje. En tanto que es una *representación* del lenguaje. Porque del lenguaje uno no puede tener más que una representación. No la verdad-naturaleza-transparencia del lenguaje mismo. Como a la gramática generativa le gustaba creérselo.

Seis paradigmas, hasta donde yo puedo ver, constituyen el estado del signo. Cada vez una dualidad-totalidad: uno más uno iguala todo. Otros tantos forzamientos de lo múltiple, otros tantos bloqueos a lo desconocido, bajo la forma de la evidencia.

El paradigma lingüístico es el acoplamiento más conocido –entonces aquel donde un *real* del lenguaje es lo más difícil de reconocer– entre significante y significado, sonido y sentido, o forma y sentido. Su presentación escolar simplifica su historia. Los estructuralismos no lo arreglaron. Pasa por ser tan elemental como dos más dos son cuatro. Sin embargo sus efectos retóricos confunden esta aparente simplicidad: la oposición del sentido propio con el sentido figurado, la pluralidad de los modos de significar, el falso binario que opone, pobre Señor Jourdain, los versos y la prosa, la poesía a la prosa, cuando la poesía no se identifica más con los versos. Es la guerra del signo y del poema. Entre ellos, pero también en ellos, cada uno en su campo de batalla interior. Esta guerra, desde que se la conoce, no tiene término. Así este modelo del signo es un libreto. Gastado, pero que se hace sentir, como en un Guignol. Lenguaje ordinario, lenguaje extraordinario – la poesía. Esa gran desviación.

El paradigma antropológico es su matriz natural, el esquema que le procura su amplitud y su fuerza más grande: que opone lo vivo y lo muerto –la vida y la muerte– y homológicamente la voz a lo escrito (y en la voz son confundidos lo hablado y lo oral), el espíritu a la letra, la vida al lenguaje, la vida a la literatura, al formalismo, a lo libresco, el vivir al libro. La rima contra la vida. Lo que ya decía el juego de palabras de los estoicos: *sôma*, el cuerpo – *sêma*, signo y cadáver. Es justamente un modelo del lenguaje. Esa pelea no termina. Es toda la oposición entre naturaleza y cultura.

El paradigma filosófico es también muy solapado, a la medida de sus efectos de naturaleza, que parece trascender toda discusión, por su oposición entre las palabras y las cosas, porque los signos están allí en lugar de las cosas, *aliquid stat pro aliquo*, según la fórmula medieval que Jakobson retomaba, ausencia de las cosas, y la conciencia-asesinato-y-muerte de las cosas, esta dramatización del signo a cargo de Hegel y Maurice Blanchot, que arrastró en su danza macabra a toda una literatura que hilaba la muerte como una metáfora por realizar. Es también, por ese problema de la relación con las cosas, que tomar partido por las cosas se vuelve tomar partido por las palabras, según aventuras vecinas pero inconmensurables, en Ponge y en Heidegger. Es también el acoplamiento de la naturaleza a la convención, ese debate abandonado del *Cratilo*, que no deja de jugarse una y otra vez. Mal, casi siempre. Debate que el paso de la convención a lo "radicalmente arbitrario" de Saussure desplaza y reabre. Que a su vez da lugar a todo un juego de desconocimiento y de rechazo de lo arbitrario. Toda la obra de Roman Jakobson. Pero también de los fenomenólogos. Todo eso sitúa la permanencia y la actualidad del combate. El combate mismo de la modernidad contra lo contemporáneo, porque es constitutivo de la crítica de la modernidad a la racionalidad de las Luces, ya que este mismo esquema opone lo racional y lo irracional según una antropología binaria que cede solamente en esta segunda mitad del siglo veinte. *Esquema de lo sagrado*.

El paradigma teológico es más angosto pero no menos fundador de mundo, y de guerra. Según el principio de la prefiguración, se constituye como sentido del sentido, y opone así el "Antiguo" Testamento al "Nuevo" Testamento. Hegel, en *El espíritu del cristianismo y su destino*, le daba una formulación extrema, pero no sin consecuencias, porque este gnosticismo de la guerra entre el amor y el odio conforma uno de los étimos espirituales del antisemitismo moderno, y constituye la matriz teológica de la dialéctica hegeliana. Su *Aufheben*.

El paradigma político es sin duda el aspecto más tenebroso del signo, porque constituye el problema de la relación interna entre el lenguaje y lo político, de un lado por lo teológico-político, del otro por la homología entre el "contrato social" y el convencionalismo lingüístico: la minoría cumple el papel del significante, escamoteado-mantenido (*aufgehoben*); la mayoría, a la vez el del significado y el de la totalidad del signo. Homología inquietante en la medida en que habla de una solidaridad entre el signo y la democracia, y que esta solidaridad es una guerra.

El paradigma social es el más ostensible y el menos reconocido del signo, el más nocivo y el más perverso, oponiendo el individuo a la sociedad, con algunas consecuencias anexas: separar entre psicología y sociología, tiempo e historia. De ahí el psicologismo y el sociologismo. Y la confusión, que se pone de moda (después de la era de las estructuras, retorno del individualismo) entre el individuo y el sujeto. Confusión que es un obstáculo para el sujeto y para una teoría del sujeto. Confusión poéticamente y políticamente regresiva.

Es el cuadro de algunas de las principales resultantes del signo, en el triple plano del saber, de la ética y de lo político. La coherencia interna del signo es extremadamente fuerte. El signo, la palabra, el nombre, según aventuras diversas, hacen la primacía de la lengua, la unidad lengua, unidad metalingüística y meta-política.

El mito del signo –mito, en cuanto es unidad-verdad-totalidad y movilizador– se superpone al mito de Babel. La diversidad de las lenguas sigue siendo el Mal. La diferencia lingüística es eso que la concepción tradicional de la traducción intenta borrar, buscando la ilusión de lo natural, de lo no-traducido, de lo escrito para nosotros ahora en nuestra

lengua, todo para eliminar la distancia lingüística, histórica, cultural. De allí el vínculo entre los proyectos de *paz perpetua*, en el siglo XVIII, y de *lengua universal*. Como si no estuviésemos separados por la misma lengua, e hicieran falta lenguas diferentes para estar desunidos. El universalismo de la razón, en el siglo XIX, continúa ese mito del lenguaje. Hugo veía para el porvenir la República universal, pensaba también que el mundo entero hablaría francés. Felicidad de la humanidad y lengua universal, – única. En cuanto a Marx, no entendía que los croatas se obstinaran en hablar croata, tenían que hablar alemán.

La-lengua-el-signo, lenguajeramente, políticamente, produce una homología de estructura entre el estructuralismo, que hace del sujeto una pura relación gramatical, y una proposición de Marx, en el prefacio a la primera edición alemana de *El Capital*, que dice que el individuo es la criatura de las relaciones sociales. Estructuralismo y marxismo, como episodios del universalismo y aventuras del signo, han hecho y siguen haciendo una guerra en contra del sujeto, puesto en la imposibilidad de no ser otra cosa que una ilusión.

La filosofía, y las ciencias humanas, con toda su diversidad, son precisamente criaturas del signo, inscriptas en él, prolongándolo, reactivándolo. La carencia de la teoría del lenguaje en un gran número de filósofos contemporáneos, sobre todo entre los fenomenólogos,[1] es una prueba de la incapacidad de salir de la teoría tradicional. Sino, según una meta-retórica absolutamente ficticia, por alusión a Nietzsche. Donde arraigan quizás la poetización y lo lúdico, estos sustitutos o metáforas de la locura, que irresponsabilizan a este cortejo epigonal.

---

[1] Henri Meschonnic, *Langage Heidegger*, Presses Universitaires de France, 1990, p.116.

Uno no sale del signo. Como tampoco del lenguaje. No se trata de imitar a Artaud o a Nietzsche. Sino de situarse en el lenguaje. De reconocer sus estrategias. Sus intereses. La historicidad de los conceptos con los cuales se lo piensa, y sus límites. Que tienden a no mostrar. Ya que juegan a creerse lo universal.

El discurso, el ritmo son otros tantos cuestionamientos y desplazamientos de los conceptos por la puesta en descubierto de los problemas, de los límites. El discurso, al invertir los puntos de vista de la lengua, hizo aparecer que de la lengua no se tienen más que discursos.

El signo es una totalidad. Encierra todo sucesivamente en una antropología de la totalidad. El ritmo, el discurso abren una antropología del infinito. El infinito del lenguaje, el infinito del sujeto.

Estrategia de la pluralidad, y de la enunciación. La poética lleva al sujeto más allá de lo que la lingüística y la pragmática pueden hacer, hacia una generalización de la subjetividad. Un estatuto poético, y ya no psicológico o sociológico, de la subjetividad – subjetivismo e individualismo. Por tomar en cuenta el ritmo y la prosodia como significancia. Bajo el sentido. Entre el sentido. Sin lo cual el discurso permanece limitado a una lógica de acción, cuya pragmática muestra los límites.

La lengua es el lugar de las fábulas. Una de las últimas, que tuvo alguna fortuna, fue la del fascismo de la lengua, lanzada

por Roland Barthes en su conferencia inaugural en el Colegio de Francia. No ilustra solamente la imposibilidad para el hablante común de hacer lo que quiere, frente a las exigencias de toda clase que le impone la lengua. Con la reserva de que este hablante común ni siquiera se da cuenta de ellas (es el inconsciente lingüístico, según Saussure), no lo molestan para nada, a menos que se ponga su libertad en la compulsión de decir *el* luna y *la* sol. Ilustra sobre todo, a través de la no pertinencia empírica de esta metáfora, el deseo de que sólo el escritor sea un sujeto, y libre, en el lenguaje. Más allá del fantasma personal del crítico vergonzoso, que querría que el metalenguaje fuera una escritura, la fábula muestra el conflicto entre la lengua y el discurso. El signo y el poema.

Pero no hay una guerra del lenguaje en el carácter agonístico del diálogo, que obliga al interlocutor a responder por *dónde* a una pregunta sobre *dónde*, y no por *cuándo*, y que hace que el primero que hable determine, gramaticalmente, el giro de la conversación. Es el juego mismo de la interlocución. El diálogo puede ser una justa. Pero no siempre. Una boca que habla no está necesariamente lista para morder.

El signo mismo es la guerra. Guerras, el origen contra la historicidad radical del lenguaje. La esencialización de entidades reales contra la individuación. Exactamente desde Abelardo, y Guillermo d´Occam. Sin olvidar, en la esencia, la absoluta ausencia de humor. O la poetización contra la poesía. Pero también tratar de saber por qué uno se ríe con las onomatopeyas de Nodier, por qué se confunden la convención y lo arbitrario, por qué algunos conceptos esconden otros, por qué más que no haber hay imitación en algunos casos.

Desconfundir la estructura y el sistema, y reescribir la historia del pensamiento del lenguaje, al menos en sus episodios recientes. Hacer que termine este arcaísmo, la modernización de las puntuaciones, que invisiblemente sustrae una parte de los textos a la lectura por el acto mismo que los da a leer. No se pueden terminar de enumerar las guerras del lenguaje. Son antiguas y nuevas a la vez. Ahí se encuentran, a través de los paradigmas del signo, los viejos conflictos de la naturaleza contra la historia. De la unidad contra lo múltiple.

Lo cratiliano encuentra allí su placer en cratilizar, y en creer que es el único en tener placer, ya que tiene la ensoñación, y Hermógenes, la convención, el tedio. La poética encuentra allí su placer, no tanto en saber que el otro se equivoca, sino en reconocer la historicidad, que es lo único, lo infinito, y lo cómico del pensamiento. El placer de pensar el lenguaje. De atravesarlo, como en *A través del espejo*, interminablemente.

7

No más lágrimas para la retórica[1]

La retórica aprovechó su doble estatuto de naturaleza, y de descripción de esta naturaleza. Como la gramática. Aprovechó este doble estatuto para sustituir su mirada sobre el lenguaje por el funcionamiento del lenguaje mismo. Haciéndose pasar por él. Mostraba involuntariamente, de ese modo, que no hay funcionamiento del lenguaje sin esa mirada. Eso de lo que ella era a la vez la ilustración y la denegación. La paradoja es que, aunque seamos enteramente lenguaje, no podemos tener con él una relación directa. Entre él y nosotros, están nuestras ideas sobre el lenguaje, sobre la literatura, toda una falsa transparencia que más desconocemos menos dominamos.

---

[1] Aparecido en *Nulle part*, "La réthorique", n°5, París, mayo de 1985, pp.86-88.

La retórica tiene de particular que no puede ver el lenguaje más que como retórica. Igual que ese personaje de un cuento de Apollinaire cuya máscara era su único rostro, los anteojos de la retórica son sus ojos – y al mismo tiempo el espectáculo que miran. Así la retórica no ve y no muestra jamás otra cosa que no sea retórica, en todas partes. Sólo se ve a sí misma. Toda frase, toda expresión, todo le resulta ejemplo de retórica. Igualmente, algunos gramáticos transforman cualquier fragmento de texto en ejemplo de gramática.

Es que la retórica sólo conoce la lengua. Procede constitutivamente por una abstracción del sujeto que se enunció. No conoce más que el enunciado. No la enunciación, que es la presencia y la actividad del enunciador en su lenguaje. No el discurso. Ni el texto. De un poema no conoce más que versos. O figuras. A menudo un solo verso. A veces un hemistiquio le basta. Una figura. Como si el poema estuviese en el verso o en los versos, en las figuras, y no las figuras y los versos en el poema. El ejemplo es su elemento. Es decir que la retórica opera por aislamiento, y reducción. Es una variedad del modelismo. Tomen cualquier texto, basta con tomar una secuencia, la más corta posible, y tienen a la vez la retórica, y la transformación del texto en retórica, del discurso en lengua.

Es la diferencia esencial entre la retórica y la poética. No puede haber poética más que de textos enteros, tomados como sistemas, sistemas de discurso. El material es el mismo, en suma. Pero el cambio de escala es un cambio de óptica completo. La poética no trabaja en la lengua, sino en el discurso. Sobre las aventuras de la historicidad.

La retórica y la poética tienen una vecina contigua, la estilística. Así como la retórica es antigua, y conoció varias metamorfosis, así de reciente es la estilística. Pero lleva en ella un vicio de fundación. El malentendido que no termina de suscitar sobre la noción de estilo. Su dominio de origen es el de los registros sociales de la lengua. Donde estilo se entiende como se habla del estilo Imperio o de un sillón Luis XV. Mientras se acantonó allí, no hacía más que ejercer el impresionismo de una sociología de la lengua sin sociología verdadera. Cuando quiso pasar al estilo de los escritores, continuó importando su noción de estilo más propio del mobiliario que de la escritura. Entonces osciló entre sociologismo y psicologismo, tratando textos y discursos con las categorías de la lengua. El estructuralismo le prestó su cientificismo, sin aportarle lo que más le falta, la noción de sistema. Sus mejores momentos fueron los más intuitivos. Cuando, empíricamente, se abandonó a sentir un texto. Valía lo que valía el lector. Y hay lectores de genio, como hay escritores de genio.

Todos toman de la retórica. Que es la materia misma de la ingratitud en el lenguaje. Se le hace pagar su taxonomía. Su siglo XIX, de cierta manera. Que el estructuralismo formalista exacerbó. Siempre el modelo de Cuvier, de Lineo. Clasificar, tomado por comprender. La fascinación por el modelo de las ciencias de la naturaleza. Es por eso que su renovación está más bien en las búsquedas sobre la presuposición, o sobre la argumentación. Allí vuelve a encontrar su pasado más antiguo, que es el de ser una lógica. La de los sofistas. Una pragmática, también.

Hacia la lógica, la pragmática, es cuando deja de ser ella misma, esta vieja hacedora de ángeles poéticos, que se renueva realmente. Y es precisamente porque la retórica-descripción está muerta, como tal, porque sus categorías se revelaron confusas e ineficaces, que uno puede al fin libremente reconocer que la retórica está en todas partes en el lenguaje. Que, por ejemplo, las metáforas están en todas partes, no solamente en la poesía. En todas partes, como el funcionamiento del discurso. Que impone inventar nuevos conceptos. Ya no los del signo y la lengua, sino aquellos del discurso y del sujeto. Los del poema.

8

Fácil, difícil, y la teoría del lenguaje

Estrategia de la historicidad

Por variaciones y paradojas,[1] la primera dificultad es pensar el lenguaje fuera de la grilla cultural a través de la cual se lo piensa desde hace tanto tiempo que esta grilla se identificó con el lenguaje mismo: una descripción pasa por la naturaleza de las cosas. Tautología de doble fondo. Ya que no se puede pensar el lenguaje directamente: sino solamente a través del conjunto de las posiciones, intereses, orígenes, objetivos que constituyen la niebla más o menos difusa de las ideas que se tienen sobre el lenguaje.

Dos nociones cardinales componen la apuesta misma de la actividad llamada teoría: la del estatuto del lenguaje, la de la estrategia. Yo planteo que no hay hacia el lenguaje ninguna verdad técnica, por más evidente y elemental que pueda ser o parecer, que no sea, no haya sido o no vaya a ser la apuesta de una estrategia. En este siglo que termina se ve bien, a mi juicio, algo que habrá sido notable: las estrategias de la lengua y del signo, que implican que todo es signo, o que todo es lengua; y las estrategias del discurso, del sujeto, la innovación mayor, y que poco a poco se libera de la concepción antigua. La lengua, el discurso, dos estatutos diferentes del lenguaje, dos apuestas, y los objetos de la teoría: no datos empíricos, sino puntos de vista producidos por un enfoque, un método.

---

[1] Escrito a partir de una intervención en un coloquio sobre "La dificultad", alrededor de la obra de George Steiner, en la Universidad de París X, el 20 de noviembre de 1987.

Una vez más es necesario que se delimite una búsqueda tal como la teoría del lenguaje – ni lingüística ni filosofía del lenguaje. En la teoría tradicional, el lenguaje ni siquiera es un objeto. Se atraviesa. En el *Cratilo*, hacia una teoría del conocimiento. Es por eso que en este diálogo el debate termina con un abandono de la cuestión. En el *Tratado de la enciclopedia de las ciencias filosóficas*, de Hegel, el lenguaje es muestra de una descripción de la imaginación, de la memoria, es decir de una psicología de la conciencia.

Es notable que en nuestra época se le reconozca a la teoría del lenguaje cada vez más un lugar central en la teoría de la sociedad. Algo que aparece en la sociología contemporánea, tanto en Bourdieu como en Habermas. Como opuesto a la transparencia del lenguaje en la sociedad, por consiguiente a su inexistencia como objeto, en Durkheim.

De ahí viene un orden específico de dificultad, constituido por el signo mismo, según su dualismo antropológico y sociológico, que del esquema dual del signo lingüístico se prolonga a estas dualidades conocidas, el individuo opuesto a lo social

como la psicología a la sociología. Lo que se denomina, universitariamente, disciplinas. El papel de estas categorías es esconder, con el pretexto de estudiarlas mejor, las relaciones entre la rima y la vida. Tienen variantes venerables, como la poesía contra "el universal reportaje", de Mallarmé, o la autenticidad contra la cotidianeidad en Heidegger: la declinación del palabrerío, *das Gerede*.

Aquí, dos clases de estrategias. Las de la búsqueda de la verdad. O del sentido. Quizás sea mejor decir: de la inteligibilidad. Son las concepciones críticas, que se orientaron hacia el infinito del lenguaje, que descubrieron problemas: éstas, por ejemplo, las de Humboldt, Saussure, Benveniste. Que no son los únicos: Boas, Whorf, Polivanov. Más numerosos de lo que la incultura engendrada por los dogmatismos reinantes permite ver. Y hay estrategias de dominación, que se orientaron hacia las totalizaciones, como aquellas, por ejemplo, de Heidegger o de Habermas. Sobre un modelo hegeliano.

De allí un juego de apariencias y de roles donde, según el punto de vista, se invierten lo fácil y lo difícil.

Fácil es el bricolage, la suma ecléctica, el sincretismo en lugar de la síntesis, de elementos de modernidad yuxtapuestos, para hacer de su acumulación una super-modernidad. Es el estatuto del lenguaje en la teoría de la acción comunicativa en Habermas.[2] El colmo de la facilidad aparece en el colmo de la dificultad aparente: ejemplo mayor, en sí mismo y por sus efectos – el tratamiento del lenguaje, y particularmente de la poesía, en Heidegger.

---

[2] Para los pormenores de la demostración, remito a "El lenguaje en Habermas, o: crítica, un esfuerzo más", en *Crítica de la teoría crítica. Lenguaje e historia*, seminario de poética bajo la dirección de Henri Meschonnic, París, Presses de la Université de Vincennes, 1985, pp.153-199.

Está lo que se volvió incomprensible. Como lo recuerda Georges Steiner,[3] las referencias perdidas: las tragedias de Voltaire, los dramas de Alfieri. La poesía de Ariosto y de Taso que leían Goethe, Keats y Byron y que nosotros ya no leemos. Pero lo que para nosotros se cerró no es por eso mismo necesariamente difícil. Al contrario puede parecernos demasiado fácil. Por pérdida de interés, o reconocimiento de lo epigonal: las tragedias de Voltaire. Y la "empatía llena de seguridad hacia los bronces de Benin" (ibíd., p.32) puede ejercerse a modo de una falsa facilidad.

Pero la ilusión de la facilidad, la ilusión de la dificultad apenas tienen alguna simetría entre ellas. Lo que muestra la historia del primitivismo. El reconocimiento de lo primitivo como arte, por los pintores, desde más o menos 1904 hasta 1936, se hacía en primer lugar con la idea de que el saber etnológico entorpecería la apreciación del arte. Goldwater y Rubin establecieron que esta relación, gradualmente, desde entonces, había cambiado.[4] Lo fácil es quizás una relación de historicidad. Esos pintores que fueron los primeros en ver el arte en la mezcolanza de las curiosidades etnográficas, lo vieron porque ellos se descubrían y se creaban a ellos mismos por su descubrimiento. Algo diferente a una vaga empatía. Lo difícil sería una no-relación de historicidad.

Las comprensiones perdidas son análogas a los oficios perdidos. Lévi-Strauss deploraba en los modernos la pérdida del oficio de los pintores naturalistas del siglo XIX, aquellos de antes del impresionismo y Gauguin, así como la pérdida del tema en pintura: "Hecho de recetas, de fórmulas, de procedimientos, de ejercicio manual también, cuyo aprendizaje teórico y práctico exigía años, ese precioso saber hoy desapareció".[5] Es verdad que para Lévi-Strauss la pintura ya andaba "por mal camino cuando se imaginó, después de Leonardo da Vinci, que al optar por la naturaleza contra lo antiguo, se obligaba a optar también por el claro-oscuro contra el contorno" (ibíd., p.9). Revalorización del arte oficial, académico, *pompier*, en términos de destino y de condenación del arte moderno. Vean cómo, según esta coherencia, el arte moderno y la poesía moderna son declarados *difíciles*.

Pierre Soulages respondía "que no hay un oficio perdido, hay mil oficios abandonados, la historia del arte está llena de ellos... Más exactamente, no son abandonos, es un movimiento inverso: una serie de apariciones de oficios nuevos, de prácticas nuevas de las cuales cada una aporta sus estrategias ligadas al arte que nace de ellas".[6] Y Soulages relacionaba jus-

---

[3] Georges Steiner, *On Difficulty and Other Essays*, Oxford University, 1980, (1° edición, 1972), p.33.

[4] Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, Harvard University Press, 1986, 1° edición, 1938); William Rubin, *Primitivism in 20th Century Art*, New York, Museum of Modern Art, 1984. Remito a *Modernité Modernité*, París, Verdier, 1988, p.273-284. [N. de T.: de este libro de Henri Meschonnic, el lector puede encontrar una reedición en la colección Folio.]

[5] Claude Lévi-Strauss, "El oficio perdido", *Le Débat* n° 10, marzo de 1981, p.8.

[6] Pierre Soulages, "El pretendido oficio perdido", *Le Débat* n° 14, julio-agosto de 1981, p.81.

tamente esta consideración sobre el oficio perdido con una separación entre fondo y forma. Separación ajena al arte. Es el dualismo el que encuentra difícil el no-dualismo.

Las comprensiones perdidas son entonces la cara oculta, olvidada, de las comprensiones nuevas. Desplazamientos del saber. Sólo una nostalgia historicista –quiero decir que confunde el sentido, su infinito, con las condiciones limitadas de producción del sentido– se lamenta por eso, como la cara inversa a su vez de un rechazo y de una incomprensión de lo moderno o de lo contemporáneo.

Los desplazamientos de lo fácil y de lo difícil son también un suma y sigue de historicidad, las aventuras imprevisibles de la historicidad. Maurice Scève en el siglo XVI, luego en el XIX (entre tanto su obra es olvidada durante más de dos siglos) pasa por oscuro e ilegible. Yo lo encuentro tan simple, fácil, como puede serlo un poema. Pero la *Memoria* de 1878, de Saussure, *Memoria sobre el sistema primitivo de las vocales en las lenguas indoeuropeas* escrita cuando tiene veinte años, no es más legible que para los indo-europeanistas que practican el sánscrito. Incluso para los lingüistas, se volvió más difícil que en el momento de su composición. Por la separación que sobrevino entre filología y lingüística.

Si la dificultad es una variable histórica, las incomprensiones o las comprensiones que se deducen de allí, que son contingentes, como dice Steiner, no plantean la cuestión de lo fácil o de lo difícil en sí.

La relación de lo fácil o de lo difícil con lo simple es también una relación de historicidad. El primitivismo y el expresionismo muestran las transformaciones de lo simple. La estatuaria africana, para Emil Nolde, era simple. *Simple* designaba lo opuesto al modelo naturalista del Renacimiento. Para Gauguin, eran "simples": el arte polinesio, japonés, egipcio, Borobudur. Para los Fauves: el arte africano, las imágenes de Épinal.* Para Picasso, alrededor de 1907-1920: la escultura de Costa de Marfil, la pintura del aduanero Rousseau. No hay contradicción entre este esfuerzo hacia una simplicidad y la esoterización del arte moderno. Porque el público es una escucha y miradas necesariamente formadas por el pasado, mientras que la obra nueva está en el presente. La esoterización está en ese desfase. No en la obra misma. Muy pocos lectores o espectadores están presentes en la obra presente.

Eso que es difícil para el signo

Hay, para los filólogos, una *lectio facilior* y una *lectio difficilior*. Ésta, la lección y la hipótesis más fecunda. En relación con el signo, es la crítica que hace de él el poema, pero también el lenguaje de cada instante: la crítica de un modelo por todo aquello que lo desborda. No basta con decir que todo lo que hay de nuevo para pensar es difícil. Hay que distinguir varias clases de nuevo. En los tipos conocidos, y fuera de los modelos admitidos. Eso que es difícil, para el signo, y en el mundo del signo, es lo que desborda el signo.

---

* *Image d'Épinal* (imagen de Épinal): es una estampa con tema popular y de colores vivos. Estas imágenes deben su nombre a Jean-Charles Pellerin, que habitaba en la ciudad de Épinal. La expresión "image d'Épinal" tomó con el tiempo un sentido figurado, que designa una visión enfática, tradicional e ingenua que sólo muestra el lado bueno de las cosas [N. de T.].

El mundo del signo es la razón en sus categorías tradicionales, el paradigma dualista: al significante y al significado corresponden los pares que forman el caos y el orden, la emoción-sinrazón y la razón, la poesía y la prosa, lo prelógico (que en la antropología dual del siglo XIX y hasta Husserl y Levy-Bruhl incluye al salvaje, al loco, a la mujer, al niño y al poeta) y lo lógico (el civilizado normal blanco masculino). En este esquema, es fácil la identidad. Difícil, la alteridad.

En este esquema, que esencializa y deshistoriza, que universaliza un modelo cultural, el suyo, la historicidad es difícil. Uno tiende sin cesar a replegarla a veces sobre la deshistorización, a veces, muy a menudo, sobre el historicismo. Y es rechazada con el rechazo de este último. Es que la historicidad, tal vez, para ser comprendida, tiene necesidad de la poética. Quizás incluso no es una más que una noción de la poética. Mostrando de este modo eso que la carencia de poética le hace a la historia, o a los filósofos, o a los sociólogos. Así el no-respeto de la puntuación de época (la de los manuscritos pero también la de las ediciones) muestra hasta que punto, para los filólogos que *establecen* los textos, como se dice, es difícil escuchar una rítmica, una oralidad consustanciales sin embargo al texto, difícil de escuchar su propia sordera para la poética. El saber que tienen les oculta su ignorancia.

Lo difícil para la estética, es la ética. Y recíprocamente. Lo difícil para el cristiano, es el judío.

En el esquema de la razón, identificada con una cierta noción de la prosa, lo difícil, es la poesía. Difícil de entender, difícil de traducir. Evidencias de naturaleza. Que olvidan, o nunca supieron, su propia historicidad. Que no siempre se pensó que la poesía era intraducible. Parece que Coleridge fue el primero en escribirlo. Idea romántica. Fechada. No está dicho que vamos a pensarlo siempre.

En el dualismo del sentido, lo difícil es la forma, el ritmo, el valor. Fue desviándose del sentido, y de la significación, que Saussure llegó a pensar el valor.

En el reino de la lengua, y del enunciado, es el discurso, la enunciación. En el reino de lo discontinuo (las unidades de la lengua: palabra, frase) y de eso que Saussure llamaba las "divisiones tradicionales" (léxico, morfología, sintaxis), es lo continuo. El efecto de uno sobre el otro en cada momento de lo asociativo y de lo sintagmático – empobrecido y esquematizado por el estructuralismo en los dos ejes del paradigma y del sintagma.

Difícil, todo eso que pluraliza, diversifica, deshace o contradice el dualismo. El verso libre, por ejemplo. Que se restituye polémicamente en facilidad, lo cual es una facilidad, que evita entender la historicidad de las formas literarias como formas de individuación, formas-sujetos.

Fácil, lo que corresponde al sentido. Secundariamente un sentido puede ser difícil. Difícil, entonces, eso que desborda la noción de sentido. Eso que sin embargo llega sin discontinuar, por el ritmo, la prosodia, la significancia. Hasta el punto en que la cuestión misma del sentido ya no tiene sentido. Donde la nada-de-sentido es la alegoría del límite del comprender: la alegoría del infinito del sentido. Es el papel del poema. El sentido del sentido en el poema de Blake:

Tiger, tiger, burning bright
In the forest of the night...

Desde hace mucho tiempo se advirtió que cuanto más escapa el sentido al sentido, más hermético es el discurso, los oráculos, o *Las Quimeras* de Nerval, más lineal es la sintaxis, fácil, simple. Y en *Las Quimeras* también la métrica, sin efecto, sin encabalgamiento. Es un ritmo del sentido. Cuanto más difícil es un discurso del sentido, más simple es su sintaxis. No es por su gramática que Heráclito es el Oscuro. Y si uno observa las sintaxis no lineales, el fraseo de Proust o de las prosas de Mallarmé, es una maquinación del ritmo sobre el sentido, y basta con leerlos en su oralidad para oírlos según ellos mismos, según su propia facilidad, que es la dificultad de los otros. Quizás un poema empieza cuando no sabemos lo que significa la oposición entre fácil y difícil.

Lo discontinuo es fácil para el signo. Es su efecto. Nuestra ventana conceptual sobre el mundo y sobre nosotros mismos. Es por eso que sin duda no hay trabajo del concepto sino en lo infra-conceptual, o en lo que allí se hace por deshacerse, en el aspecto. Pero lo discontinuo, cuya pequeñas unidades son la palabra, la frase, y también todo eso que se puede aislar, como las unidades retóricas –las figuras– tiene por grandes unidades las categorías de las Luces. Ciencia, moral, estética. La regionalización de las ciencias. El método de división de la dificultad. Como la manera estructuralista-lingüística de analizar un poema en secciones sucesivas: léxico, sintaxis, retórica, métrica. Esas categorías de la lengua en las que Saussure trabajaba para sustituir categorías del lenguaje.

Eso que se tomaba por una seriedad, un rigor muy científico, culminó sólo en un fiasco. Por la insuficiencia para concebir un sistema como sentido y el discurso como crítica del sentido.

El ejemplo mayor de la dificultad, para el signo, es el pensamiento del continuo de historicidad entre el lenguaje y el sujeto – cuerpo, gesto, voz, y todo el ritmo y la prosodia que, en lo escrito, son la física y la especificidad de un discurso. Continuo del lenguaje a la cultura, de una lengua a una literatura, de una prosa a la poesía, del lenguaje a la ética y a la historia.

El primero, me parece, que intentó pensar este continuo, este paradigma del continuo histórico, es Humboldt. Ahora bien es característico que él pase por alguien difícil. Es incluso un artículo del eterno diccionario de las ideas recibidas: Humboldt – agregar "difícil".

Analicé, en el ejemplo del texto *Über die Aufgabe des Geschichtschreibers*, "Sobre la tarea del escritor de la historia",[7] la poética de Humboldt y los efectos de su desconocimiento sobre los comentarios y las traducciones. Mostré que uno lo lee tanto a través de Hegel, como replegándolo sobre Kant, o sobre la teología. Siempre a través del signo. Ahora bien, él trata de pensar el ritmo, el discurso. No es por azar que sale de las lenguas indoeuropeas. Eso que era tan difícil para Heidegger que no entendió por qué Humboldt aprendía lenguas. Humboldt piensa el lenguaje de manera distinta a la de los grandes gramáticos y los grandes lexicógrafos de su tiempo. Para él, los diccionarios y las gramáticas "son el esqueleto muerto del lenguaje".

---

[7] Henri Meschonnic, "Poétique d'un texte de philosophie et de ses traductions: Humboldt, *Sur la tâche de l'écrivain de l'histoire*", en *Les Tours de Babel*, París, ed. por Gérard Granel, T.E.R., 1985, pp.181-229.

Pero es él el que encuentra estas fórmulas famosas : "Históricamente sólo tenemos que ver con el hombre que realmente está hablando", y el lenguaje o la lengua "debe, con medios finitos, hacer un uso infinito", o: "Él mismo no es una obra (*ergon*) sino una actividad (*energeia*)", o: "En la realidad, el discurso no está compuesto por palabras que lo preceden, sino que son las palabras por el contrario las que proceden absolutamente del discurso".

Ejemplos notables de intuiciones teóricas dichas con las palabras más simples, concretas, y fáciles. Pero inasimilables para el pensamiento de su siglo. Humboldt se queja de Goethe, pero su hermano es el primero en no entenderlo. Este siglo no es mejor, aparte de la lingüística antropológica, directamente surgida de él, pero compartimentada y aislada de las otras lingüísticas – ya que la lingüística se parece mucho a esos antiguos muebles de mercería de cajones innumerables. Leído a través de otros, traducido hace un tiempo, en los Estados Unidos, como un Chomsky antes de Chomsky; en Francia, a través de un léxico fenomenológico-marxizante-psicoanalizante: interferencias.

No es Humboldt el oscuro, es la oscuridad la que lee a Humboldt. Refiriéndose a él y tergiversándolo, ella no sabe que habla de sí misma cuando lo declara oscuro. Leído según él mismo, él tiene su claridad, y finalmente su dificultad propia. La misma del lenguaje. Y de la historicidad.

Para el signo, la oralidad es difícil. O su redefinición por el ritmo. El signo sólo la conoce según el duelo de lo escrito y de lo oral. Yo distingo lo escrito, lo hablado y lo oral. Eso que parece difícil. Es sin embargo más simple, está más cerca de lo empírico.

Para el signo, lo radicalmente arbitrario de Saussure es difícil. Se lo sigue confundiendo con la convención. Este gemelo de la naturaleza. Todo el estructuralismo, Jakobson en particular. Yo lo tomo como lo radicalmente histórico, por el mantenimiento en Saussure del sistema, del valor, del funcionamiento inseparables de esto radicalmente arbitrario. Eso que permite pensar el sujeto como historicidad de lenguaje, y la historicidad como sujeto. Cosas difíciles para el signo. La convención, acoplada a la naturaleza, mantiene allí la pareja del individuo y lo social, se queda en la teología de la relación entre trascendencia e inmanencia. Sus dos locuras correlativas, del significante, del significado.

Difícil, para el signo, pensar el aspecto no solamente para los verbos, sino para los sustantivos.

Sin embargo la teoría del lenguaje no puede encontrarse más que en lo difícil, por la crítica de los tabiques absolutos. Lo que es difícil, son los márgenes, las franjas, que medimos por las resistencias. Por ejemplo entre poética y filosofía, poética y lingüística o psicoanálisis, poética e historia (resistentes, los historiadores – cuanto más adquirida, más sufrida, es la cientificidadmás sordo es uno), poética y política.

Desde luego, está la dificultad por ignorancia. Este alejamiento de la cultura clásica, sobre el cual George Steiner insiste. Mitología, o Biblia. Pero en materia de lenguaje, el obstáculo no es la ignorancia, fácil dificultad. El obstáculo mayor es el saber. El saber hace la resistencia, el rechazo. Produce entonces una segunda ignorancia. Por dogmatismo y conformismo, referencia interna. Ciencia-Clochemerle. Este mal crónico sólo afecta a los lingüistas generativos. Los filósofos heideggerianos, o fenomenologizados, son también preciosos ejemplos de este mal. El estructuralismo fue, y sigue siendo todavía, por sus efectos retardo, el ejemplo más contundente. La paradoja más considerable sigue siendo sin duda que invoca a Saussure e impide encontrarlo.

Así lo difícil se degrada a fácil: *sistema*, en Saussure, a *estructura*. Corolario inmediato, la alteración del sentido de *diacronía-sincronía*, las dos juntas, por implicación recíproca haciendo que "todo es historia" en la lengua para Saussure. Pero en el estructuralismo, la *diacronía* vale para historia, cambio, y la *sincronía* para el estado. *Sistema*, en Saussure, es entonces estático y dinámico al mismo tiempo, así como son inseparables lingüística externa y lingüística interna, *lengua* y *habla*. Pero el estructuralismo hizo de estos acoplamientos en tensión dicotomías binarias, que se excluyen mutuamente.

Paradoja – no es desde adentro de la lingüística estructural, ni de la semiótica que la sigue, sino a partir de una poética del discurso y del ritmo que se puede releer a Saussure. Contra el estructuralismo. Contra la semiótica.

No es entonces lo difícil eso que es necesario reducir. Sino la facilidad la que es necesario reducir. Y que es lo más difícil de reducir. Le toca a la teoría inventar la dificultad. Benveniste descubre problemas, reaviva la noción misma de problema. Cada uno de sus artículos es un doble descubrimiento: el de un objeto, y la demostración de que una solución tradicional hacía que el problema fuera invisible.

No basta que un texto resista para decir que es difícil, es preciso que resista indefinidamente. Ahí se detiene la hermenéutica: cuando trata de disolver lo difícil en fácil. Su tentación es acabar el sentido.

Ahí comienza la poética. Porque la hermenéutica sólo se hace preguntas acerca del sentido. Las resuelva o no. La poética no busca respuestas. Trabaja para reconocer preguntas.

La dificultad de la poesía como síntoma

El efecto del signo sobre la poesía es triple: la poesía es el lugar compensatorio del instrumentalismo, el lugar emblemático de la dificultad, y también, desde Platón, circularmente, tautológicamente, métrica y ritmo.

Eso es lo yo que tomo como un síntoma: por eso la poesía es lo que más le importa a una teoría del lenguaje, porque es su eslabón más débil, y el indicio de su debilidad. En la poesía el signo se quiebra.

La poesía, de ese modo, es una alegoría del lenguaje, un cuestionamiento del comprender, que está referido a, e incluido en, el signo, el sentido, la hermenéutica. El comprender con sus autoridades, gramáticas, diccionarios, filología sin poética, historia de la interpretación.

El más pequeño poema de nada, si verdaderamente es poema, la copla que citaba Lorca en su conferencia sobre el *Cante jondo:*

La luna tiene un anillo
Mi amor murió

hace fracasar la pregunta: "*¿qué significa esto?*". O el "Te acuerdas del día en que una abeja cayó en el fuego" de Apollinaire. Figuras de lo impenetrable, de lo indecidible.

Pero situación común del lenguaje, aplazamiento indefinido de sentido. La falta de conclusión es lo propio del sentido. La noción de sentido, que es la noción del signo, ella misma esconde que en innumerables casos el sentido es la última cosa que cuenta en el lenguaje. De modo banal, en lo hablado por la entonación o la gestual, en lo escrito por el modo de significar. Más que el enunciado cuenta la enunciación, más que el sentido el valor, más que el signo el ritmo.

El ritmo es más difícil que el sentido, en el mundo donde se parte del sentido para llegar al sentido. Sin moverse del signo.

El ejemplo más glorioso es el de la acentuación bíblica del versículo, la jerarquía de acentos disyuntivos, conjuntivos, los *te'amim* (plural de *ta'ām*, el gusto), metáfora corporal del sentido, de los mordiscos de lenguaje. Tomando como razón este ritmo, no hay en toda la Biblia ni verso ni prosa. Sólo versículo. Mientras que la proyección de la conceptualidad griega latina europea no dejó de ver allí, o de buscar allí, las categorías duales: la poesía como métrica del lenguaje, y la prosa, hasta la invención sustitutiva del paralelismo, por Robert Lowth, en 1753. Siempre para distinguir una prosa y una poesía. La crítica bíblica se proporcionó constantemente esta facilidad, recusar el texto transmitido para ajustarlo a sus modelos.

Los *te'amim* son difíciles para el paralelismo. Que sólo se conoce a sí mismo. La lectura de paralelismo, que ignora la crítica de James Kugel,[8] sigue viendo únicamente a través de su grilla retórica.

Así en trabajos especializados, se aplica siempre a la Biblia[9] la identificación entre, poesía, verso y métrica, a pesar de su contradicción interna y su ineficacia, que una tabla retórica de indicadores de poesía confirma indirectamente. Ésta incluye: elipsis, palabras raras, concisión, orden inhabitual de las palabras, arcaísmos, empleo del "metro y del ritmo", regularidad y simetría, paralelismos, acoplamientos (*word pairs*), repetición, rima, otros esquemas sonoros. Para terminar, "ausencia, o escasez, de elementos de prosa", que son el pronombre relativo, el artículo definido y la marca de complemento de objeto directo. La totalidad desemboca en esta certificación: "*The mere listing of several mechanical and structural poetic elements in these lines is not conclusive proof that they are poetry*".[10] La "prueba" se busca entonces en el *contenido* –"*content (since mere form, unmatched to content, means nothing)*"–[11] y en el lenguaje figurado. Solución fácil para un problema difícil. Quiero decir: respuesta que impide afrontar la pregunta. Lo difuso de eso que puede ser un contenido poético sería un mejor definidor que el fracaso reconocido de los criterios formales. Eso porque no está aceptada la irreductibilidad del texto bíblico a las categorías formales de la poesía que son las del signo.

---

[8] James Kugel, *The Idea of Biblical Poetry, Parallelism & Its History*, Yale University Press, 1981. Crítica distribucionalista y estructural. Para su discusión, remito a *Critique du rythme*, París, Verdier, 1982.

[9] Por ejemplo en Wilfred G. E. Watson, *Classical Hebrew Poetry. A Guide to Its Techniques*, Journal for the study of the Old Testament, Supplement Series 26, University of Sheffield, 1984.

[10] "La simple lista de varios elementos poéticos mecánicos y estructurales en esos versos no es una prueba concluyente de que sean poesía" (ibíd., p.57).

[11] "El contenido (ya que la simple forma, no unida al contenido, no significa nada)" (ibíd.).

Pero ¿por qué es difícil la poesía? ¿Y es difícil? La idea de que la poesía es difícil está ligada a una idea y a una época de la poesía. A una poesía hecha de palabras o de giros *poéticos*, especiales, arcaicos. Poesía que aleja. La oposición entre poesía y prosa tiene como paradigma las oposiciones entre simultaneidad y linealidad, intraducible y traducible. Se pone a la poesía en la alusión,[12] en lo esotérico. Una cifra para un desciframiento.

George Steiner distingue cuatro clases de dificultades: las "dificultades *contingentes*" (ob. cit., p.27), alusiones a un referente cultural, a un saber que pide una investigación – son las más fáciles; las dificultades *modales*: a pesar de todos los esclarecimientos, el poema sigue siendo oscuro, hay ausencia de respuesta (pp.29-32); luego las dificultades *tácticas*, intencionales; por último una categoría donde el contrato de inteligencia está "roto" (pp.40-41), la dificultad "*ontológica*".

La poesía hermética y moderna sería de esta clase. Ligada a Rimbaud, a Mallarmé, al "programa esotérico de Stefan George" (p.41). ¿Pero hay realmente un "*inspired movement towards darkness*"? (ídem). El corte, intenso en Baudelaire, entre la modernización y la modernidad, entre el progreso

---

[12] G. Steiner, en *On Difficulty*, p.22.

y la "pequeña vida", no alcanza para que la poesía se vuelva difícil.

Pero una parte de lo difícil viene por cierto de una representación poetizante, sacralizadora, de la poesía y del pensamiento: la de Heidegger: "*In the late 1920s, Heidegger gave historical-philosophic vogue to a precisely parallel reading of the Western condition*".[13] Lo auténtico contra lo inauténtico. Representación originista, aristocrática. Generalizada. Sociológicamente. ¿Pero es *verdadera*?

¿Cómo procede? ¿De qué está hecha? Lenguajeramente. La oscuridad ontológica lleva a Steiner a la pregunta: "¿Por qué, entonces, el poeta escribe, e incluso publica?" (p.45). La respuesta a esta "hipóstasis del lenguaje" está tomada en el pensamiento de Heidegger: *die Sprache spricht*. La lengua habla.

Todo transcurre como si la dificultad, el hermetismo, se hubieran convertido a la vez en la poesía misma, en la modernidad misma. Llevando al máximo de no-respuesta la pregunta por el sentido. Por consiguiente el choque entre la poesía moderna y la "*philosophy of meaning*" (p.47). El fracaso de la teoría del sentido, y de la estética.

Antes de responder a la pregunta, y sobre todo de aportarle una respuesta ya preparada, efecto predeterminado de la pregunta misma, hay razones para examinar sus términos, que exigen algunas observaciones.

¿La dificultad táctica –"dar un sentido más puro a las palabras de la tribu"– significa verdaderamente la oscuridad, la dificultad de Mallarmé? Mallarmé, representante tipo de lo difícil. Este Mallarmé es una lectura, de moda, es verdad,[14] desde hace ya mucho tiempo, pero solamente uno de los Mallarmé legibles, y más ligado a un procedimiento de legitimación de algunos contemporáneos que a Mallarmé. Una búsqueda de la oralidad, del sujeto y del lenguaje de todos los días también encuentra a su Mallarmé. Una poética y una prosodia del sí.

---

[13] "A fines de los años 20, Heidegger impuso una moda histórico-filosófica a una lectura paralela precisamente de la condición occidental" (ibíd., p.43).

Mallarmé no es ni oscuro, ni difícil, no más que Humboldt, si uno lo lee según una poética de la oralidad, en y por su ritmo, su historicidad, su pluralidad.

En cuanto a esta noción, que la poesía moderna es difícil, se pueden observar los retrocesos sucesivos del efecto de oscuro. No porque la oscuridad se ventile con el tiempo. Pero tal vez ella era el producto provisorio de un incoativo del sentido, ligada a un juego de lenguaje nuevo, a una forma de vida nueva.

Todo eso que también se podía encontrar mezclado con diversos efectos de vanguardia, muy tácticos, el no-sentido dadaísta, el *zaum* ruso, que pudieron enmascarar el resto. Pero ni Apollinaire, ni Reverdy juegan ese juego. El simultaneísmo de *Lundi rue Christine* no tiene nada de difícil, hoy. No más que los poemas tan particulares de August Stramm, en su ritmo. O la simbólica de Trakl. Lo que pudo pasar por extremos de oscuridad poética, Gerard Manley Hopkins, Dylan Thomas, René Char – muestra el efecto retardo de la poesía, o de cualquier obra, que conquistaron su limpidez sobre la ignorancia. Y cada vez se pasa un poco más de la lengua al discurso.

---

[14] Lo mostré en "Mallarmé más allá del silencio", introducción a Stéphane Mallarmé, *Écrits sur le livre* (choix de textes), París, L'Éclat, 1986.

Contraprueba, fechada, y significativa: el cuadro de la poesía en *El grado cero de la escritura* de Roland Barthes, en 1953. Como el único nombre citado era el de Char, se suponía que la poesía era pura verticalidad, aislamiento sintáctico, representación de una idea de la poesía (que algunos, que ponen la poética por delante de la poesía, realizaron, para la perdición de ellos), pero en modo alguno de la poesía empírica en su pluralidad.

Partiendo de la poesía empírica, más que de una idea de la poesía, se puede reconocer que incluso el famoso esquema Poe-Mallarmé-Valéry, que supuestamente rige la poesía moderna desde hace ciento cincuenta años, y que contribuye a su dificultad, haciéndola caer en la anti-epopeya, en el anti-relato, este esquema es falso o está perimido.

Hay epopeya en lo moderno. Solamente las nociones cambian. Más rápido que las palabras. Si uno queda fijado a una definición de la epopeya que se plasmó sobre Homero o *La Chanson de Roland*, el efecto es previsible. Pero Saint-John Perse, o Joyce, transformaron la noción de epopeya. Guillevic también.

Partiendo de la experiencia de la poesía, lo difícil es hacer que se reconozca que el esquema de Heidegger es falso, e insostenible para la teoría del lenguaje. Aparece como una estrategia.

Lo fácil: lo que hacen los profesores de filosofía que, en su eclecticismo, seleccionan de ahí lo que ellos consideran los mejores fragmentos, y de este modo invitan a comulgar en la ausencia de pensamiento bajo las formas de pensamiento.

Pero la etnicización de la relación greco-alemana en la noción de lengua filosófica, la trascendencia de esta relación con todas las otras lenguas, que hacen del alemán la lengua intraducible del pensamiento, la esencialización que vuelve las palabras indefinidamente inapresables por los conceptos del sentido, el origen tomado por el sentido y por la verdad, el realismo lenguajero que determina una trascendencia de la verdad a lo empírico y una prosopopeya de la verdad, de ahí la inutilidad y la anulación de los sujetos históricos, la paráfrasis generalizada que desaprende a leer, la adoración de la lengua y la del poema haciendo una sola y misma adoración – todo esto hace de la heideggerianidad una de las más grandes hacedoras de incautos, el peor y el más difícil peligro para la poesía.

De este montaje,[15] aquí no tomo más que un ejemplo, para mostrar cómo opera el modo para-filológico de lo difícil. En el final del discurso del rectorado, Heidegger cita una expresión de Platón en *La República* (VI, 497d)

τά μεγάλα πάντα ἐπισφαλῆ

que traduce: "*Alles Grosse steht im Sturm*", "todo lo que es grande tiene su sostén en la tempestad". Pero ἐπισφαλῆς significa "resbaladizo, peligroso". Según la traducción de Emile

---

[15] Remito, para un análisis de conjunto, a Henri Meschonnic, *Le Langage Heidegger*.

Chambry, en la edición de Belles-Lettres, se trata "de la manera en la cual el Estado debe tratar a la filosofía, si no quiere perecer; porque las grandes empresas son siempre arriesgadas, y como se dice, lo bello es verdaderamente difícil". El contexto que precede, omitido en la cita de Heidegger, es revelador del papel deseado por Heidegger, pero *no dicho*. La traducción por *Sturm*, como cláusula, marcada aliterativamente según el modo germánico antiguo, *steht-Sturm*, es una alusión múltiple, desde el romanticismo al nazismo de modo continuo, y que desborda la circunstancia, pero la incluye. Promete el oro y el moro y se queda con el cerdo moro.

El discurso difícil de lo difícil y sobre lo difícil, que se pretende por encima de la historia, por lo cual se ubica más allá de la ética, pero a la vez en lo político y por encima, se funde en el ser, el ser es su sujeto no-sujeto. Estrategia de dominación, que lleva a cabo de otro modo en sus comentarios sobre la poesía. Identificación a la verdad. Inmediatamente lo difícil, sin dejar de ser difícil, se invierte en la más grande facilidad, e impostura, porque al asimilarse a una posición tan trascendente, se sustrae al sentido, a la historia, a la ética. Y, sin tener siquiera necesidad de decirlo, justifica de este modo lo existente.

Última facilidad, la estética. Uno de los muebles de la razón. Toda la modernidad la recusa, desde Baudelaire. Palabra del pasado, para dejar en el pasado. Eso que Adorno no hace.

Lo difícil: la modernidad. El sostén recíproco entre el lenguaje, el poema, la ética y la historia. Difícil, el sujeto. No hay más *para quién*. El sujeto es esta reciprocidad, este pasaje.

El oído en el porvenir

9

Poesía, teoría

Oponer, como se escucha hacer a menudo, la poesía, fácil, a la teoría, difícil, muestra una doble ignorancia. De la poesía. De la teoría. Como si la poesía fuera lo concreto, que sería fácil. La teoría, lo abstracto, difícil. Doble clisé, y astucia de la razón del signo. Aplazamiento de su dualidad. Que se desdobla en una poesía fácil y una poesía difícil. Y equivale a leer temas en una, y en la otra formas. La poesía fácil, lo pasado de moda, enunciaría sentimientos. La difícil, lo moderno, sería *exploración del lenguaje*, búsqueda formal. Ilusión de cultura, y de incultura. La realidad es mucho más simple.

No hay más que una poesía. La poesía que transforma la poesía. El resto es imitación. *Kitsch* para ricos. No hay en ella misma una poesía fácil, y una difícil. Una formal y la otra no.

• "L'oreille sur l'avenir (Poésie, théorie; Lire la poésie aujourd'hui)", del libro *La Rime et la vie*, París, Verdier, 1989.

La poesía puede ser fácil de leer o difícil, abierta o cerrada, ya sea popular o culta, es según una mirada de época, imprevisible, como veremos en un ejemplo de Scève, tanto como una cuestión de léxico o de sintaxis, que son también función de una escucha, situada.

El viejo Binario con frente de toro opone el lenguaje a la vida. Es por este esquema que la vida está mal vista. Puesta en la representación, la emoción. La *exploración del lenguaje*, fórmula muy *carreradeletras*, encantatoria, para una cierta modernidad, muestra la solidaridad del signo y de una idea formal de la poesía. Porque el signo solo es el emisor y el beneficiario de la noción de forma y de lengua que la exploración del lenguaje supone. La lengua no tiene sujeto. Sólo el discurso tiene uno, y se funda por su historicidad. La escritura fue siempre y en todas partes una exploración del lenguaje. Que nunca fue producida más que por un sujeto.

Es lo que yo entiendo por la vida: que la escritura se vuelva forma de vida, movimiento de una palabra, invención del sujeto por su lenguaje y de un lenguaje por un sujeto inseparablemente, invención de su propia historicidad.

El formalismo de la lengua perpetúa, al hacerse pasar por una vanguardia, todo el dualismo. Confunde la metáfora con la poesía –este aristotelismo–, confunde una etimología con el verdadero sentido, aísla palabras, creyendo incluso que el lenguaje está hecho de palabras. Son procedimientos, como decía Reverdy, no medios de la poesía. Los tachos de basura del lenguaje: el vitalismo sentimental que rima nociones, y el formalismo abstractor de esencias. Mistificados y mistificadores. Burladores burlados.

Fácil o difícil de leer, según uno la lea por y en el ritmo de su escritura, o al contrario a contra-mundo, y por quien pretende entender todo y enseguida, la poesía es siempre difícil de hacer. Puesto que es este trabajo del sujeto. No hablo del artesanado, al que algunos la reducen.

El empleo común que se hace de las nociones de facilidad o de dificultad revela que uno no sabe leer un poema si no sabe qué es escribir un poema.

En principio es no reescribir un poema que ya existe, sea de otro o nuestro. No rehacer Pound, o Saint-John Perse, por ejemplo. O Paul Celan. No confundir la poesía con la historia de la poesía, ni un poema con la poesía. No hay otro criterio para reconocer un poema. Es simple. Pero difícil. Los astutos con su exploración del lenguaje tienen que explorar esto desde más cerca. La casi totalidad de eso que se autodesigna así tiene un olor epigonal. La época está podrida con este olor. Como todas las épocas. Sólo que, como la gran cosechadora todavía no pasó, se huele.

Incluso si de acuerdo a los tiempos y a las lenguas sus medios son diferentes, los poemas tienen siempre una misma tarea, hacer que su relato sea un recitativo, que su recitativo haga su propio relato, como no lo hace ningún otro.

En este sentido, la poesía no cuenta historias. Es de un orden diferente al de la ficción. No inventa otro mundo. Transforma la relación que uno tiene con éste. Como los poemas son inseparablemente un juego de lenguaje y una forma de vida, y la invención de uno por la otra, para ellos ya no hay temas o sentimientos por un lado, y formas por el otro. Sino una subjetivización, una historicidad radical de todo el lenguaje. Esto es lo que cambia las relaciones con los otros, con uno mismo y con el mundo. La rima y la vida se transforman una por la otra.

No es una elección. Para que sea posible, es preciso no tener, no tener más la elección. Así como la crítica de la poesía es la condición de la poesía. Lo que contó, lo que queda, es siempre eso que transformó la escritura.

Transformar la escritura sólo adviene quizás si el sentido del sentido, el sentido del tiempo y de la historia devienen juntos el de una vida. Es de ese modo que la poesía impone, y es la única en hacerlo así, que se mantengan ceñidos como partes uno del otro el lenguaje, la ética y la historia que, en la sociedad del signo, no aparecen más que separados. Así lo que es más débil según el signo, y que es el poema, desestabiliza el cimiento pragmático-político del signo. En el ruido del mundo, el silencio del sujeto. Este silencio es eso que el poema da a escuchar.

Pero la poesía no tiene nada de eso que el signo llama lo serio, y que es su propio reflejo: el aburrimiento. Todos los humores pueden sobrevenirle. El juego, el humor forman parte también de la poesía. Sólo que hay razones para no confundirlos con lo lúdico de la combinatoria (que ya no tiene la gracia de Queneau), ni con la imitación programada del inconsciente según la moda psicoanalizante, ni con el despliegue lineal del sentido en la heideggerianidad. Tantas maneras de jugar con las palabras como situaciones en el lenguaje. Los juegos de palabras de Hamlet no son los de Polonio. Los de Rabelais son otra cosa. Los de los Grandes Retóricos o de Beaumanoir. De Villon o de John Donne. Otra cosa en

Desnos o en Leiris. O Apollinaire. En nuestros días, la poesía tiene poco humor. La autosacralización lo excluye. Pero también hay risa en la escucha interior del mundo. El eco de la vieja risa homérica vibra aún. Hay que saber oírlo.

La teoría no es otra cosa sino la escucha de esta escucha. La poesía la precede necesariamente. La teoría es la escucha de las transformaciones que intervienen en el lenguaje. Una atención a eso que no se conoce. Hugo escribió: "Se ama a una mujer como se descubre un mundo, pensando siempre en él". Lo mismo para eso que se llama poesía, y teoría.

Las dos aventuras van juntas. No hay concreto por un lado, abstracto por el otro. Esta oposición no es más que una fábula. Ya que la teoría es la atención a lo individual concreto. El estado de vigilia contra las abstracciones. Y la teoría también puede ser leída a contra-pensamiento, o acompañando su tentativa. Es, como la poesía, una pasión del pensamiento. Lo novelesco del pensamiento. Desconocida para ella misma. De ahí sus riesgos, pero también sus felicidades, sus espectáculos. Su risa.

La teoría no es entonces la ciencia. El cientificismo da risa. Pero no hay que reírse con cualquiera. La risa de los antimodernos recoge en un mismo sarcasmo las pedanterías de los eternos Trissotins y las búsquedas que renuevan el pensamiento. Muy contentos de sacárselos de encima de esta manera. La teoría empaqueta a los pedantes y a los reidores antimodernos en la misma bolsa.

Cuestión de palabra, en suma. Los que llamaron una *ciencia* a la teoría de la literatura confundieron un sentido antiguo de ciencia (se lo encuentra en la *Enciclopedia*), un sentido filosófico alemán (hegeliano sobre todo), y un sentido moderno, el de las ciencias de la naturaleza y de las ciencias exactas. Nada muestra mejor el sueño de unidad epistemológica entre eso que es lenguaje, historia, cósmico y biológico. Mito unitario, antigualla que algunos confunden todavía con un objetivo futuro. Y cuyo primer efecto es deshistorizar el lenguaje, desconocer su especificidad. Y de ese modo perder al individuo, y más todavía al sujeto.

La teoría es la aventura de pensar más allá de lo ya pensado, que constituye lo pensable para la mayoría. De este modo la poética ya no corresponde al orden del comentario ni al orden de un programa para aplicar. No tiene más nada de un arte poético. Es y vale lo que vale su crítica. Sus puntos de partida no son aquellos que han sido puntos de partida, sino los que siguen siéndolo. También tiene sus reiniciaciones. No puede haber fracaso de la teoría, como no puede haber realización, ya que es interminable. Su éxito es su trabajo mismo. Sus topes no son más que su condición.

Puede volverse argumentativa, y disputar el terreno, o ser breve. Las notas de Baudelaire para los proyectos de prefacio a *Las flores del mal* contienen más teoría sobre la prosodia francesa que todo el resto del siglo XIX, y una sola frase en el prefacio a los *Pequeños poemas en prosa* sigue diciendo casi todo sobre la prosa del poema.

También, sólo rechazan hoy una pretendida inflación teórica aquellos que ni siquiera saben todo que les falta de teoría. Porque se apresuran a confundirla con el formalismo estructuralista que rechazan. El eclecticismo que resulta de ahí refuerza precisamente un post-estructuralismo que se sostiene únicamente en la carencia teórica ambiente.

La teoría no vive más que de inquietud. Esta inquietud es la teoría misma, puesto que ella no es otra cosa que la actividad reflexiva, que no se confunde con ninguna doctrina. Las doctrinas son arrogantes. Vimos desfilar varias arrogancias. Son los establecimientos del pensamiento.

El estructuralismo fue una de esas estaciones. Se terminó. Pero su efecto social sigue. La historia del estructuralismo hay que volver a hacerla, no como herencia sino como rechazo a Saussure. Su fiasco es el de la historicidad, el del valor, el del sujeto. Lo arbitrario confundido con la convención, y dejando que se tome lo lúdico por una subversión del signo mientras que esta compensación está incluida ahí. La separación entre la escritura y la ética, ese esteticismo. Efecto a la francesa del saber sobre la escritura. Ya los surrealistas escribían con un saber del psicoanálisis. Se escribió con el existencialismo. Luego con un saber de Heidegger. En una relación docta y deliberada con algunos aspectos de la teoría literaria – intertextualidad y parodia mezcladas. Mezclando la repetición con el programatismo: la poética antes que la poesía. Llevando a cabo Mallarmé. El Mallarmé de los años sesenta fue el del Libro y el de una combinatoria sin oralidad ni sujeto. Este mimetismo, convencido de ser toda la poesía. La adoración de la poesía causó estragos. Char, más Heidegger, es lo que ahogó a más de uno.

La historicidad no es la historia. Es su transformación. La medida de lo desconocido que sigue siendo desconocido. La historia literaria de este siglo tiene sus manuales. La historia de la escritura no está en los manuales. La de sus relaciones con las palabras y con las cosas. La ética de la escritura que los politicismos y los formalismos ocultan. Su acción de carambola sobre una poética de la sociedad. No hablo de los efectos de opinión, que la prensa amplifica. A la historia de la desoralización seudo-impersonal, opondría la de la oralidad y de la épica. Una historia de la escritura como historia de la individuación.

Contra el ilusionismo del signo, la poesía es la apuesta mayor. La prueba de las teorías. El poeta ya no puede seguir siendo el Señor Jourdain de la teoría del lenguaje. Porque es inmediatamente, más que otro, el tonto de las prácticas. Decir *ritmo*, *voz*, *discurso* no alcanza para deshacerse de los clisés que esas palabras vehiculizan.

El ritmo, en el sentido tradicional, es una figura de la forma. La voz es la metáfora misterio de la originalidad. El discurso va de la retórica y de la gramática de la subjetividad a la lógica del pragmatismo. Nada, en todo esto, de la historicidad del sujeto y del poema.

Lo que yo entiendo por ritmo ya no se opone al sentido, es la organización continua del lenguaje por un sujeto, de tal manera que esta organización transforma las reglas del juego por la parte que él juega y que es el único en jugar. De ese modo solamente hay travesía del sujeto, cuando un lenguaje entero es yo. La voz reestablece allí la corporalidad, la gestualidad en el modo de significar. El discurso ya no es allí una elección en la lengua, u operadores lógicos, sino la actividad de un hombre que realmente está hablando. Por lo cual el poema es necesario para transformar el pensamiento dual y discontinuo del lenguaje en pensamiento de lo continuo con la ética.

Una de las felicidades de la actividad teórica, como de la escritura, por su común asocialidad, es advertir lo ínfimo, los cambios que la mundanidad ignora, porque están por fuera de su modelos. Estos cambios son el estado indefinidamente naciente de la poesía y de la reflexión. Ante eso que es nuevo en poesía, la actitud mundana consiste en poner allí rápidamente un nombre del pasado. Esta actitud no conoce y no quiere conocer más que lo que ella reconoce. Pero la poesía, y la teoría del lenguaje, tienen más necesidad de porvenir que de pasado.

10

Leer la poesía hoy

Leer recién empieza cuando se relee. Leer por primera vez no es más que la preparación de esto. Porque hace falta, para que haya lectura, que la lectura se deje ver a ella misma como una lectura, una actividad específica, distinta del objeto que se va a leer, con la que la primera precipitación tiende a confundirlo, sumiéndose en ella. Se lee un libro, un texto. Este transitivo parece agotar la lectura, como el acto de significar se agota en la cosa dicha. Pero cuando se relee, y una diferencia eventual se insinúa entre una primera y una segunda vez, y en cada una de las otras veces una diferencia nueva, entonces la lectura misma empieza a aparecer, leyéndose ella misma, como un acto que tiene su historicidad propia, su aspecto distinto al de su objeto. Ya no se confunde con él. El objeto mismo entonces alcanza su estatuto efectivo de objeto. En lugar de la indistinción primera. Como para el acto de significar.

Rápidamente se ve que en cada época, individual y colectiva, se puede, según las modas o las pasiones, aprender o desaprender a leer. O incluso que hay tantos estatutos y tratamientos de la lectura como estrategias del lenguaje. Leer solo, o leer juntos, leer con los ojos, o leer en voz alta, para sí mismo o para otros, tienen tan poco en común que el empleo de la misma palabra esconde no solamente las diferencias sino también aquello que puede reunir actos tan diferentes.

Falsamente unificador, este verbo único *–leer–* enmascara incompatibilidades tan radicales que una puede llegar al punto de negarle a la otra que sea una lectura, o de ignorar que haya otras que no sean ella misma.

Los que pregonan que ya no se va a leer a Heidegger no parecen ver que el modo según el cual Heidegger muestra cómo leer la poesía, y difunde, por mimetismo, una lectura semejante es, para otro sentido de la lectura, un renunciamiento a la lectura.

Un *trompe-l'oeil* monumental.

Exactamente nuestra situación, hoy, para eso que se llama leer la poesía. La poesía vuelve sobre el acto de su lectura eso que ella tiene de emblemático para la teoría del lenguaje, por su relación con el signo. Y el hoy, con sus variantes, es un hoy que dura. Marcado esencialmente, para una duración prolongada, por un efecto del pensamiento heideggeriano, y, según modalidades empíricas de variación más corta, por el efecto del estructuralismo sobre el saber y sobre la escuela.

Leer entonces no es separable de una historicidad, pero puede rápidamente escindirse en dos lecturas opuestas: la que no quiere saber nada de ella y que, mientras se apoya inevitablemente en saberes, tiende a lo intemporal, a una esencia del sentido; aquella que tiende a reconocer su propia historicidad, como una confrontación, y un conflicto.

A través de la lectura-imitación o de la lectura-historicidad se juega la apuesta de la racionalidad completa. También, lo muestre o no, se lo oculte a sí misma o no, la lectura es la guerra en el lenguaje. Sólo las preguntas leen. No para buscar respuestas, sino para ver cómo se hacen las preguntas. Cuando se lee sin pregunta, no se lee más, uno, a la inversa, es devorado por el "objeto" de la lectura. Es justamente entonces cuando en lugar de un sujeto de la lectura sólo está la criatura de una red gramatical, la red de una lógica más potente y que ha instalado su mundo.

A la lectura le corresponde reconocer lo que le sucede. En eso, en tanto que acto, y que práctica, ella tiene sus creaciones propias, de sentido, y de sentido del sentido. Sus genios, sus talentos, sus imbéciles. Estas creaciones, entonces, según un ciclo del sentido, vuelven a la escritura. Como si hubiera un ritmo –no una métrica– que sostenga y haga que se muevan una por la otra, una después de la otra, escritura, lectura, escritura. Cuyas situaciones orales no serían más que un momento.

Leer la poesía es entonces en primer lugar una relación, a través de la poesía escrita, con una escritura, una escritura de la poesía. Pero leer en la escritura es distinto a leer en la erudición. Leer en la historicidad, leer la historicidad, distinto a leer en el historicismo.

Las formas perversas, actualmente, del historicismo (de la reducción del sentido a condiciones fechadas, limitadas, de producción del sentido) son el formalismo post-estructuralista y post-surrealista, por los cuales hacer leer se identificó con hacer escribir. El espontaneísmo, la combinatoria, mezclados, cortan a la poesía, o a eso que se llama con ese nombre, de su propia ética. Lúdico es el nombre de este irresponsable. Porque no se trata sólo de jugar. Como con los cubos. Fábulas contradictorias atraviesan estos discursos escolares: "el niño-poeta", "el espíritu de infancia", esta sentimentalización substitutiva que logra reunir una ignorancia de la infancia y una ignorancia de la poesía para hacer de una doble ineptitud un maniquí ideológico. Y al mismo tiempo que la pedagogía es formalista y hace que se confundan fabricaciones con poesía, también le repugna poner por delante el reconocimiento, más difícil, de modos de significar: "ninguna necesidad de saber cómo funciona un motor para conducir", "ninguna necesidad de saber construir una casa para vivir en ella". El resultado no puede ser más que desaprender juntos lo que sea que es leer, y lo que sea que es escribir.

Leer no es más que una de las formas para perderse o encontrarse. En este sentido, no es únicamente un *yo* el que lee, es él mismo el agente y el objeto real de la lectura, cuyo objeto gramatical es el medio y el pasaje. Es el hoy lo que se lee en la poesía, el hoy es el que lee, siempre. También por eso no hay más que relectura.

Puesto que es sentido lo que sobreespera, lo que adviene, y puesto que hacer sentido sólo es posible por un sujeto del sentido, la lectura es discurso. Y el sentido, como los rayos del sol, parece siempre tener nuestra mirada como centro. Esta subjetividad del discurso no tiene nada que ver con el subjetivismo, con el impresionismo de los juicios de opinión, que no muestran más que su incultura. No es de orden psicológico, sino el funcionamiento mismo del lenguaje. No se opone en nada a la filología, como conocimiento del texto, y de la historia del sentido. Puesto que es, al contrario, la relación de historicidad entre un texto y su lector.

Esta situación es lo que la lectura-lengua busca ignorar, que sólo conoce la lengua, sus unidades discontinuas, todas inferiores o superiores al texto, entre aislamiento y esencialización.

Pero la lectura-discurso tiene por unidad al discurso. El discurso no es allí un empleo de la lengua. La lengua es lo que llega por el discurso. Situación análoga a la de traducir. Una lógica de la cultura está ahí obrando. Donde la teoría del lenguaje escondida bajo la mesa agita sus monigotes, las categorías del signo por pares, y la obra que se representa es la de la organización del sentido, cuyo lector está a la vez sobre la escena y como espectador.

La poesía desempeña allí el papel principal, porque hace una crítica del lenguaje. Del signo y del sentido. Y la forma es este residuo con el cual nadie sabe hacer nada.

Pero uno advierte inmediatamente que no se lee la poesía. Sólo se leen poemas.

Es la relación extrañamente contradictoria de la poesía con ella misma. Por tradición, aliada a lo sagrado, al realismo en el lenguaje. Al menos por y para el signo. Su utopía. Su anti-instrumentalismo. Sartre decía: "Los poetas son hombres que se rehusan a *utilizar* el lenguaje". Lo que confirma, aquí y allá, el reino del instrumentalismo. Este ghetto, y esta complicidad: la poesía paraíso recobrado – el resto, la "prosa del mundo". Hay verdaderamente un realismo de la poesía. Pero no le es propio, ni esencial. Tal vez incluso pertenece más a la mirada sobre la poesía que a la poesía misma. Y por cierto a la métrica. Como lo decía explícitamente una vez más Shelley, que anunciaba un vínculo entre el orden cósmico y el de los versos. Y Hugo, para quien Dios había hecho el mundo en versos.

Sin embargo, en la poesía, no hay más que individuos, que son los poemas, o las obras. Como en el arte, en la literatura, en general. Por eso es un trabajo de la individuación, la puesta en descubierto, la invención de una relación entre las historias diferentes de un lenguaje y de un sujeto. La exposición máxima del sujeto. Maiakovski diciendo *yo*.

La situación de la lectura es entonces llevada a lo peor, para la poesía, más que para cualquier otra forma de lenguaje. Porque se la lee necesariamente a través del signo, de la razón del signo. El signo tiene razón en hacer lo que hace con ella. Es la política de su retórica. Desde Platón. Que el poema invalide todas las teorías del lenguaje que se deducen de ella es de poca importancia, y no molesta en nada a su pragmática. Ya que es el signo el que tiene el poder.

Pero desde el punto de vista de una búsqueda de los funcionamientos empíricos del lenguaje, que es una lectura de las lecturas, ninguno de los modos de significar podría ser desconocido, y el poema descalifica al signo, porque el signo no sabe leerlo. Es viejo y sordo: no oye tampoco el lenguaje llamado común.

No escucha la oralidad.

Las lecturas de poesía, en estos últimos años, se volvieron frecuentes. Pero estos acontecimientos sociales, en Francia, en el mejor de los casos, apenas si juntan cada vez una centena de personas. La diferencia con otras culturas es clara. La nuestra está muy desoralizada. Quizás no deja de tener relación con el iletrismo poético del signo. Con el corte, a la francesa, entre cultura popular y cultura erudita, que se inscribe precisamente en el dualismo de la voz y de lo escrito. Del individuo y de lo social. La poesía, como expresión sentimental del individuo.

En esta situación envejecida, tal vez la poesía trabaje no para salir del lenguaje de todos los días, como uno se lo representa en el signo, sino en llevar la banalidad al máximo – y también, a veces, para dramatizarla o para escapar de ella. Hay entonces un número indefinido de poesías visibles (algunas ostensibles incluso, y reconocidas por anticipado), y también poesías de lo casi imperceptible. Nada que ver con eso que se llamó el prosaísmo, que es una caída en la no-poesía, el contraste entre la espera y eso que uno encuentra pudiendo llegar hasta el ridículo.

Es una poesía de la "prosa del mundo". El lenguaje más cargado de ordinario que exista. Y uno de sus bellos ejemplos me parece siempre *Recuerdo de la noche del 4*, de Hugo.

Punto de vista parcial, partidario. No veo cómo puede resultar de otra manera. Porque está situado. Cuando alguien sostiene lo contrario, reconozco enseguida que es del partido del signo. O de lo sagrado. Es lo mismo. Las calles están llenas de estructuralistas de civil. El paralelismo pone todavía sus barreras por todas partes en la poesía. No por nada la semiótica prefiere los relatos a la poesía. Ella tampoco sabe leer más que a sí misma. Fabrica pedantes que sólo escuchan las rimas de los textos entre ellos. Las rimas con la vida las dejan para los ingenuos.

Las situaciones de lectura, las preguntas que uno se hace o las respuestas que impiden hacerlas, las sutilezas o las perogrulladas pueden cambiar, la poesía sigue siendo eso por lo cual llega el escándalo. Magnífico efecto del signo, ya que él lo mantiene. Mantiene una lectura tradicional, en el sentido en que Horkheimer habla de teoría tradicional: eso que conserva la sociedad tal como está.

Leer la poesía, leer hoy no es entonces más que uno de los aspectos de la pregunta: ¿qué es ser contemporáneo? Se lee como, se lee en contra. Los modelos no faltan. La poesía corresponde a esta intempestividad que despierta en el medio de una palabra al que se está por dormir mientras lee.

El reparto de cartas va a cambiar. Está cambiando todo el tiempo. Leer es correr a cada momento el riesgo de quedar tomado por el pasado, de estar en el pasado. Pero la escritura sólo se sostiene por estar presente en el presente. A la lectura le corresponde alcanzarla, como el Judío Errante de Apollinaire, caminando.

El partido del ritmo

11

Psicoanálisis y oralidad

Para un problema como el de la oralidad, sería extraño no tener nada que aprender del psicoanálisis. Pero aquí sólo haré una breve incursión, azarosa, fragmentaria.

Si miramos del lado de la teoría psicoanalítica del lenguaje, es notable que Freud se haya interesado en el lenguaje a partir de la histeria. Y quizás hasta ahora no se consideró de manera suficiente lo que esos trabajos sobre la histeria pueden continuar enseñándonos, no solamente sobre el lenguaje sino particularmente sobre la oralidad.

Metafóricamente, y esta metáfora se convirtió en un clisé contemporáneo, el cuerpo es lenguaje, el lenguaje es cuerpo. Se habla del "anclaje corporal del discurso".[1] Roland Gori

---

• "Le parti du rythme (Psychanalyse et oralité, le sujet et l'écriture)", del libro *La Rime et la vie*, París, Verdier, 1989.

[1] Roland Gori, *Le Corps et le signe dans l'acte de parole*, París, Dunod, 1978, p.10. Relación abordada de múltiples maneras en la obra colectiva *Rêve de corps, corps du langage*, París, L'Harmattan, 1989.

escribe que "el cuerpo puede ser un lenguaje" (p.33) y, más precisamente, que "la conversión somática sería un lenguaje y se organizaría según el modelo de simbolización del lenguaje. La palabra infiltra el cuerpo y éste la sustituye, la suple en su mensaje, es todo el problema de la histeria" (p.34). Pero ahí se trata de la palabra en "situación analítica" (p.7), no de la palabra del poema, y en lugar del cuerpo está "la estructura misma de las representaciones inconscientes, de los fantasmas de los cuales el cuerpo es el objeto" (p.7).

La "plasticidad del material verbal", de la que habla Freud en *Delirio y sueños en la "Gradiva" de Jensen*, que hace de las palabras "cosas sonoras",[2] es inseparablemente que ellas se hacen como *palabras* y como *voz* (lo que el español, conservando el latín, dice con una sola palabra), y tal como Aristóteles, en el *De Interpretatione* (16a), hablaba de "las cosas que están en la voz". Si las palabras están en la voz, se puede decir también que hay voz en ellas.

La histeria, tal como Freud la estudió, permite una mirada sobre el discurso que tiene importancia para la teoría del lenguaje y particularmente para la teoría de la literatura. Porque pone en evidencia un efecto del lenguaje sobre el cuerpo, un aspecto de la relación entre el lenguaje y el cuerpo donde *ya no hay metáforas*: las metáforas se realizan.

La histeria muestra la potencia del lenguaje sobre el cuerpo, tanto como su carácter corporal. Entonces podríamos proponer que algo del cuerpo es necesario para que haya potencia del lenguaje. Actividad, *energeia*.

---

[2] Roland Gori, ob. cit., p.17.

En la histeria, el síntoma reemplaza a la palabra cuando ésta se desmetaforiza. La palabra disuelve el síntoma por la puesta en evidencia del carácter metafórico. Quizás se podría decir que hay oralidad cuando es el lenguaje el que se vuelve histérico. No el locutor. Ya que la oralidad interviene como una contra-histeria, una forma de histeria que pondría *al cuerpo en el lenguaje*. Lo máximo posible del cuerpo, y de su energía. Como ritmo. El ritmo como forma-sujeto. Mientras que, la histeria, a la inversa, pone *al lenguaje en el cuerpo*. Y hace que lo imite.

La oralidad sería, no una descarga, sino una carga pulsional máxima. No una patología como la histeria, sino su inversa. La misma fuerza, pero dirigida del cuerpo hacia el lenguaje en lugar de estar dirigida del lenguaje hacia el cuerpo. Y de este modo la eficacia máxima del lenguaje.

Se comprende que el signo no entienda nada de ese continuo rítmico-subjetivo. De ahí la irracionalización del ritmo. La antigua metáfora de la magia, o alquimia del verbo. Del Verbo, esa teo-lingüística con mayúscula que todavía es una designación a partir del signo. Encarada a partir del poema, esta alquimia se desmetaforiza a su vez. Es para el signo que hay figuras, y una retórica. El poema es el momento en que las metáforas se realizan.

Así, las palabras ya no hacen las veces de cosas, como en el signo. Es decir de los significados, portados por significantes sin relación con ellos. Concepción extraña, cuya hábito enmascara su absurdidad. Materia y trabajo permanente, sin embargo, de un nacimiento y de una física del sentido. Es el discurso, límite de pertinencia de la doble articulación del lenguaje propio desde el punto de vista de la lengua.

Es lo que la oralidad comparte, de manera sorprendente, con la histeria: no ser más un decir, ni un dicho, sino un hacer.

Aspecto, y fragmentario, de la oralidad. Puede parecer un poco loco. Porque la oralidad desborda nuestros conceptos, y nosotros venimos a ella a partir del signo. Situación paradójica, ya que nada es más banal que la oralidad, que es de la experiencia de todos, y de cada instante.

Estando primero en la voz, la oralidad parece ser un origen. Pero, como Saussurre lo mostró respecto a eso que en el lenguaje pasa por origen, la oralidad es, no un origen, sino un funcionamiento. Sólo se accede a ella a través de la crítica de las ideas establecidas.

El escribir, el traducir no se cumplen más que en una práctica de la oralidad. Y sin duda sólo se es una escritura si se es la invención de la propia oralidad.

12

El sujeto de la escritura[1]

El psicoanálisis no tiene nada que decirnos del sujeto de la escritura.

El poema y la teoría del lenguaje, ambos actúan el sujeto. Por el sujeto, por el lenguaje, el poema y la teoría encuentran el psicoanálisis. Él mismo los atraviesa, los invoca, los convoca. Ahora bien, la relación entre la práctica de la escritura, la teoría del lenguaje y el psicoanálisis parece marcada tanto por una necesidad como por una contradicción.

La necesidad es el resultado de los conceptos y de los métodos de análisis del discurso que Freud ha producido empíricamente. De ahí una conquista que se volvió una parte de nuestra lectura.

---

[1] Escrito a partir de una intervención en un encuentro de psicoanalistas y de escritores, organizado por la asociación "Entretoile", en Toulouse, el 28 de enero de 1989. Esta reflexión supone los análisis de *Le Signe et le poème*, París, Gallimard, 1975, p.305-325.

Para algunos, esta parte invadió todo. Acuestan un libro en el diván. Esta conquista se volvió una parte de nuestra escritura. Por el saber que produce hasta programar prácticas que imitan su propio saber. Hacen lo que saben. Saben todo lo que hacen. Descontando rápidamente que cumplirán sus sueños. Este efecto generalizado es menor. Tiene algo de juego de salón.

Mucho más corrosiva es la ausencia, en el psicoanálisis, de una teoría de eso que hace sin cesar: escuchar. La ausencia de una teoría del ritmo y del discurso que sea la de su propia escucha. El psicoanálisis, nacido contemporáneo de la filología, y a veces de una filología soñada (la de Abel), continuó con el estructuralismo. El signo, la lengua. Se precipitó hacia estructuras áfonas, asubjetivas, ahistóricas. Compensatoriamente, el origen-naturaleza. El mito dualista sigue rigiendo el pensamiento dominante del lenguaje. El psicoanálisis se acomoda a esto. Se instaló allí. Lo mantiene. Teoría tradicional. Entonces se vuelve sordo al discurso, al poema, y de ese modo, parcialmente, al sujeto.

Esta sordera flotante toma la forma de la métrica. Todo eso de lo cual la poética, como teoría del ritmo, hace la crítica. La resistencia del psicoanálisis es la del signo. Tener la voz de su amo vuelve sordo. Haría falta una escucha recíproca de la poética y del psicoanálisis para una teoría crítica.

La dificultad de la relación con el saber hace entonces que uno no pueda hablar más que al costado del sujeto.

Sin embargo, reconocer el *yo* (*je*) aparece como la cuestión misma de la modernidad. El *yo* sólo pasa por estar libre de todo referente, palabra vacía, como lo mostró Benveniste, colmado solamente cada vez de aquel que lo enuncia, que se enuncia. Es el lazo sorprendente pero cierto entre la subjetividad (en el sentido lingüístico primero, poético después) y la modernidad. Por lo cual la modernidad ya no es la oposición antigua entre lo moderno y lo nuevo.

Si la escritura poética, más que cualquier otra, aporta un conocimiento del sujeto, es cuando se hace la puesta en descubierto que el sujeto es su función ordinaria, y que ella es una función ordinaria del sujeto.

Nos permite ver, entonces, que su historicidad es una parte de la historia de la individuación, y así dejar de confundir, como hacen los sociólogos, el sujeto y el individuo. Permite reconocer, cuando ocurre, la operación Sainte-Beuve: tanto la amalgama el-hombre-y-la-obra, como su contrario aparente, la disociación entre el hombre, el pensamiento. Como acabamos de tener el espectáculo de esto con el caso Heidegger. Porque las dos figuras sólo conocen el individuo. Fusión o fisión – los dos extremos de una misma polaridad. No cambian nada al psicologismo. El *Contra Sainte-Beuve* de Proust es siempre actual.

Esta contienda de las dos nociones de individuo y de sujeto es notable. Porque el individuo es a la vez empírico y utópico. Exaltado por algunas doctrinas pero también desconocido. Precisamente a causa de su oposición a lo social. De allí no supieron sacar más que individualismo o arribismo, aparte del psicologismo o el subjetivismo. Max Stirner, como consecuencia de estrategias poderosas, como la del marxismo, me parece que sigue siendo mal leído. Quizás por la misma razón que lo asociaría a Baudelaire. El arte por el arte, este otro sentido de lo único, también fue confundido, por un contra-sentido interesado y banalizado, con esteticismo.

Asumir la parte utópica del individuo, el sujeto, esta función inestable, intermitente, es superlativamente una utopía en la utopía. Las nociones admitidas no le dan lugar. Incluso, si se vuelve a hablar recientemente de esto, es creyendo que el individuo vuelve después de la era impersonal de la estructura.

Es por eso que, antes de hacer como si uno supiera de qué se habla, a propósito del sujeto, y de palmearle el hombro, es necesario tomar algunas precauciones elementales.

La primera es postular que una reflexión sobre el sujeto es parte integrante de la teoría del lenguaje, sin la cual esa reflexión se vuelve inevitablemente del dominio del signo, ya sea del lado del psicologismo como del lado del sociologismo. Al mismo tiempo esta postulación consiste en sostener con mano firme la especificidad irreductible del lenguaje. Ya no solamente "juego de ajedrez" sino "río", para recordar las metáforas de Saussure. Lo que implica una crítica al signo por el ritmo. Crítica a la semiótica ambiente. Se podría decir que los semióticos nunca entendieron verdaderamente las críticas de Benveniste en "Semiología de la lengua". Ellos semiotizan como sordos. Cine, pintura, literatura. Ponen su signo en todas partes. La pedantería enmascara la vaguedad. Creo que se disipará con la época.

Otra precaución, tomar la especificidad y la historicidad como dos aspectos del mismo estatuto contradictorio. Contradicción sostenida entre la resultante de las fuerzas y de los saberes que hacen una situación, y la impredecible transformación no solamente del presente sino del porvenir, puesto que ella perdura.

La especificidad-historicidad de una escritura sitúa rápidamente la especificidad-historicidad de la poética, tanto con relación al psicoanálisis como a la filosofía o a la lingüística, a la retórica, a la estilística o a la historia literaria. Su búsqueda supone la implicación recíproca del lenguaje, de la ética y de la historia.

Es por eso que toda concepción del lenguaje debe encararse como una estrategia. La poética es una crítica del sentido. Por ejemplo de la noción de sentido en la hermenéutica. O del realismo, ese fantasma del sujeto.

De ahí el efecto revelador de la investigación sobre la situación, el estatuto y el tratamiento del lenguaje, y de la poesía en particular, a través de los discursos sobre el pensamiento, el arte, la sociedad. La ampliación de la poética como antropología histórica del lenguaje. El efecto revelador del tratamiento reservado a Saussure, a Benveniste. A Humboldt. El efecto de la ignorancia de los lingüistas en los filósofos contemporáneos. O de la voluntad de ignorancia de las cuestiones del discurso en los historiadores.

De comienzo en comienzo, analizando los efectos perversos del signo, o del origen, confrontando la interioridad del arte vista por los pintores o los poetas con la poetización de algunos filósofos, la poética puede descubrir, contra el hoy de los filósofos, una relación nueva entre el lenguaje y el tiempo. Es una aventura del sujeto.

De rodeo en rodeo, el sujeto en la punta de la lengua no es una palabra o una frase que se puede decir. Es el aire de las palabras que sin este aire no tienen sentido, y uno está solo para escuchar, y uno trata de escribir.

13

De una poética del ritmo a una política del ritmo[1]

La implicación recíproca de los problemas de la literatura, de los problemas del lenguaje y de los problemas de la sociedad hace eso que yo llamo la poética. Contra la autonomía de estos problemas, en términos de disciplinas tradicionales, separadas. Es su fuerza crítica. Crítica en el sentido de la teoría crítica de Horkheimer y de Adorno, como requerimiento de una teoría de conjunto. Agrego a esto la búsqueda de estrategias e historicidades. Y ni Horkheimer ni Adorno la han empujado, como trato de hacerlo yo, a través y hacia la teoría del lenguaje.

• "D'une poétique du rythme à une politique du rythme", del libro *Politique du rythme, politique du sujet*, París, Verdier, 1995.

[1] Aparecido en *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*, de Claude Duchet, Presses Universitaires de Lille, 1992. Con modificaciones.

La crítica toma un valor doble. Es la puesta en evidencia de una implicación recíproca entre elementos tradicionalmente considerados como separados, autónomos. Es la puesta en evidencia del carácter radicalmente histórico de los valores. Los dos no forman más que un mismo descubrimiento y exploración del sistema que una lengua y su literatura hace, una lengua y su sociedad, pero también una poética y una ética, una poética y lo político.

La poética se define no solamente por su propia historia, la historia de los conceptos con los cuales se pensó y se piensa la literatura, sino también por su lógica interna, los conceptos de la conexión entre la literatura y el lenguaje, los conceptos de la conexión entre el lenguaje y el sujeto que se expone y que se inventa en el lenguaje, los conceptos del sujeto y de su relación con la sociedad, los conceptos de la interrelación entre la historia y el lenguaje. *Ya que la historia, como el lenguaje, es una representación del sentido.* La exploración de esta lógica múltiple hace que la poética no se defina solamente por su historia, sino también por su porvenir. Por sus límites pero también por su propia ilimitación.

La teoría del lenguaje, es decir la reflexión sobre los conceptos con los cuales se piensa el lenguaje, desempeña allí un papel central. Desde el punto de vista de la poética. De lo que yo entiendo por eso. Ya no hay más que una homonimia con lo que el mismo término designa en otra parte: la poética de Aristóteles, o la de los formalistas rusos. Esta diferenciación es una cuestión de estrategia. Un cambio de sentido es un acontecimiento común en la historia de la nociones.

El revelador del funcionamiento del lenguaje, la prueba de su teoría, por el vínculo específico entre literatura y lenguaje, es el funcionamiento de la literatura.

La teoría del lenguaje no es la lingüística. Es la reflexión sobre los problemas de la lingüística. Y particularmente aquí, sobre las contradicciones entre lingüística y literatura. La poética es justamente la tensión entre las dos. Es entonces necesariamente crítica con respecto a toda anulación de esta tensión, como la escuela lingüística Fulana que le da la espalda a la literatura, o las tradiciones de la historia literaria que le dan la espalda a los problemas del lenguaje.

Para renovar una proposición famosa de Roman Jakobson, en 1960,[2] pero que toda la historia del pensamiento lingüístico ha invalidado desde hace treinta años, desde el punto de vista de la poética –que ya no es la poética estructural– el estudio del lenguaje que olvida la literatura, así como el estudio de la literatura que olvida la teoría del lenguaje, yo no diría, como decía él, que son "*equally flagrant anachronisms*", sino que ambos pertenecen al dominio de la teoría tradicional. En el sentido de Horkheimer y Adorno. Es decir en oposición con una teoría crítica. Con los estudios regionales, que no ven más que su propio tecnicismo, limitados a un punto de vista separado y separador, carentes por eso mismo de la teoría de conjunto que el lenguaje reclama.

La paradoja de la poética, en el panorama contemporáneo del saber, con relación al lugar y al papel del lenguaje en el estudio de los funcionamientos sociales del sentido, e incluso con el papel central que parecen reconocerle a la teoría del lenguaje sociologías como la de Habermas en Alemania y la de Bourdieu en Francia, es ser una utopía. Es decir, a la vez la expresión de una necesidad y eso a lo que el mundo no le da lugar, que allí no tiene su lugar. Un pensamiento fuera de lugar. Utopía, lo es tres veces, como crítica, como reconocimiento del papel central de la teoría del lenguaje, y como crítica del signo por la crítica del ritmo.

---

[2] Roman Jakobson, "Linguistics and poetics", en T. Sebeok (ed.), *Style in Language*, MIT, Cambridge, Mass., 1960.

Utopía porque lo que domina, en el estudio del sentido, es la separación tradicional entre las disciplinas, con variables, culturales o debidas a efectos de saber. Lo que domina es entonces la teoría tradicional. La época contemporánea, por razones que constituyen ellas mismas el objeto de la investigación crítica, es particularmente acrítica. Es incluso hasta tal punto una situación de crisis sin crítica que uno puede preguntarse si el término crisis no está desbordado y también caduco. En la medida en que dominan los eclecticismos que caracterizan a la post-modernidad, y por ella a nuestra época misma, la crítica, en el sentido que le doy, no tiene lugar. Y, fuera de lugar, es desoída. Su intempestividad hace su ausencia de lugar. Su utopía. Esta utopía es la de un pensamiento de la historicidad radical, ligada sin embargo a la aventura misma de la modernidad. En la medida en que la modernidad es, o era, pero siempre será una postulación y un sostén de una sistematicidad entre la poética, la ética y lo político.

Utopía, porque tanto la historia de la filosofía como los principales modos de pensamiento filosóficos del siglo XX no le dan su lugar a la teoría del lenguaje. Esta renguera hace incluso su definición, incluso ahí donde el lenguaje parece jugar un papel mayor, como en Wittgenstein y en la tradición que salió de allí. Pero él está más orientado hacia la percepción, y el lenguaje llamado común, reducido a la expresión.

Esta ausencia de la teoría del lenguaje es lo que hace el asidero de la poética sobre el pensamiento Heidegger y la mimética que surge de ahí. Un asidero que la filosofía post-heideggeriana tiene dificultades en reconocer, precisamente por su ausencia de relación con la teoría del lenguaje. Sin hablar de su desprecio por la filología y la lingüística. Que da como resultado una enseñanza de la ignorancia. Pero la teoría del lenguaje está igualmente ausente ahí donde parece al contrario que se le llega a reconocer un lugar central: en Bourdieu y en Habermas. Eso que, hasta aquí, me parece, únicamente la poética se dedica a mostrar, analizando el sincretismo de las teorías adicionales pero incompatibles entre ellas, esta apariencia engañosa de modernidad, que sólo la carencia teórica impide ver.

La teoría del lenguaje está ausente, paradójicamente, en varias categorías de lingüistas, o porque están encerrados en un método, como el descriptivismo aplicado a tal o cual lengua, o porque están encerrados en una doctrina, con sus efectos de capilla – discusión puramente interna y rechazo de la impugnación externa. El árbol esconde el bosque.

La teoría del lenguaje está ausente en los especialistas de literatura que, o por psicologismo o por sociologismo, reducen la literatura a lo biográfico, a temas, a influencias. Variantes del historicismo. Todas cosas interesantes, en sí mismas, pero donde está ausente la poética de las obras. Ausencia igualmente en los filólogos, en la medida en que el estructuralismo produjo, y reforzó, un corte entre filología y lingüística general. En todas estas ausencias de la teoría del lenguaje se inscribe la de la poética. La urgencia de su presencia. Su utopía.

Utopía agravada en los lingüistas, porque, contra la tradición todavía dominante en lingüística, contra la manera en la que se escribe generalmente la historia de la lingüística en el siglo XX, la poética critica el lugar común según el cual el estructuralismo sucede a Saussure. Esta historia es la historia de la noción de *lengua*. Debe reescribirse desde el punto de vista de la noción de discurso. No solamente porque la lengua esconde el discurso, en el sentido en que impide pensarlo. Más seriamente, porque la poética hace una crítica de la noción tradicional de signo.

Esta crítica está fundada ella misma en una transformación de la noción de ritmo, hacia la cual generalmente los teóricos del discurso no muestran más que indiferencia. Tanto aquellos que estudian sobre todo los operadores lógicos y hacen un trabajo de lógico y de gramático, como los que se refieren a ella puntualmente pero con las nociones tradicionales cuando estudian la conversación. El ritmo generalmente sólo es un objeto de estudio y de reflexión entre los fonéticos y los psicólogos. Raramente para los filósofos y apenas para los lingüistas. En cuanto a los especialistas de literatura, no ven allí más que la métrica, o metáforas musicales. La utopía de la poética es la utopía del ritmo en la teoría común del lenguaje.

Esta triple utopía no crea solamente la necesidad y la urgencia de la crítica, de la teoría del lenguaje, de la crítica del ritmo. Esta misma utopía supone el lazo entre la poética y lo político, lazo que es lo impensado de la poética formal. De la misma manera que el valor y la historia son su impensado. Pero también la necesidad de la poética y de la ética una para la otra, a menos que se deje a cada una librada a su formalismo. Y en ese caso ninguna tiene necesidad de la otra. Algo de lo cual ni una ni otra se da cuenta siquiera. Como podemos comprobarlo.

La utopía de la poética no es solamente ser, la reivindicación de ser un pensamiento intempestivo, hacer de eso un deber de lucidez. Es ser invisible, inútil, desde el punto de vista tradicional dominante. El reino separado, cada uno en su formalismo, de la poética post-aristotélica, estructural o generativa, que se continúa para ella misma; el reino de la ética, para ése que Sartre llamaba el "demócrata abstracto"; el reino de lo político, cuya separación con la ética y con una poética del sujeto se realiza en la política. Para verificarlo basta con abrir el diario de todos los días. El mundo tal como es no tiene necesidad de la poética. Pero, justamente, tal como es. Es decir intolerable.

Lo que plantea inmediatamente la apuesta ética, política, de la poética. De la crítica del signo.

Esta crítica no sale de la nada. No es un delirio individual, como hay delirios colectivos. Tiene su propia historia, su experiencia, casi su genealogía, incluso si el pasado que se reconoce es discontinuo, más que continuo. En lo cual no hace más que inscribirse en la historia de la individuación, que es del orden de lo discontinuo. Determinado episodio de su pasado puede incluso, según el azar de las lecturas, presentársele retroactivamente, confirmación a la vez anterior y tardía. Y como toda teoría se hace su pasado: a partir de su porvenir.

Es el caso, a título de ejemplo, por la afinidad, que acabo de descubrir, entre la búsqueda de la poética y la desconfianza de Goethe hacia la representación común del lenguaje: el signo, representante de una cosa ausente. Para Goethe, el lenguaje común, por oposición al arte, no era más que un "sucedáneo",[3] hecho de conceptos abstractos, y de prejuicios. La reflexión sobre el lenguaje empieza verdaderamente en él, de una manera que revela la necesidad de la poética, a contra-signo: a partir de su reflexión en el *Tratado de los colores*, no buscando representar, sino decir lo que es rebelde al lenguaje. Suponiendo, incluso si no lo expresaba así, la solidaridad entre la búsqueda de lo específico y la exploración de la alteridad.

En la medida en que la poética se funda como una crítica del signo, esta crítica empieza en la salida fuera del modelo indo-europeo de las lenguas, tal como la lleva acabo Wilhelm von Humboldt. El pensamiento de la diversidad de las lenguas y el pensamiento de la especificidad son solidarios de una búsqueda de lo continuo entre lengua y literatura, lengua y sociedad, lengua y sujeto en Humboldt. Es lo que hace de él, contra todo el siglo XIX de los diccionarios y de las gramáticas, una parábola de la utopía como teoría del lenguaje.

---

3. Fórmula de Goethe que cito según el artículo de Josef Simon, "Goethes Sprachansicht", *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, 1990, Tübingen, Max Niemayer Verlag -artículo que me fue amablemente comunicado por su traductora francesa, Helena Schulz-Keil, que más tarde lo publicó en la revista *Poésie*.

Un pensamiento que tiene más futuro que pasado. A través y a pesar de su descendencia, al menos aquella que se implicó del lado de la psicología de los pueblos y de las lenguas. Aquí está el lugar de una de las guerras del lenguaje, tanto cuando se lee a Humboldt volviéndolo sobre Kant, o a través de Hegel, como cada vez, en Sapir y Whorf como en Benveniste, que queda cuestionada la relación entre categorías de la lengua y categorías de pensamiento. Donde se ejercen la crítica, como búsqueda de las historicidades, y la polémica, como estrategia de dominación. Incluso en el disfraz, por los adversarios, de esta búsqueda de una relación en causalidad directa y mecánica. Porque los partidarios de la teoría tradicional tienen interés allí en salvar la trascendencia del pensamiento, sin ver que es solidaria ella misma del signo. La reputación ritual de dificultad que se le atribuye a Humboldt es característica de la búsqueda de lo continuo vista a partir de la tutela y la costumbre de lo discontinuo. Que es el signo.

Otra figura emblemática de esta historia de la utopía y de la poética, Saussure. Saussure comúnmente recubierto, por la tradición estructuralista, con una ortodoxia de clisés, cuya rutina enmascara la falsedad, y que únicamente una lectura filológica y crítica puede devolver a su asocialidad crítica y a su drama. Lo que daría de eso una lectura más fecunda y más fuerte, porque es la lectura de una estrategia del ritmo, como la de los prudentes conceptos apareados que se enseña a los principiantes, y que los viejos creyentes del estructuralismo se repiten, la verdad de sus veinte años, la de los años sesenta: estos pares de oposiciones disjuntas (lengua/habla, diacronía/sincronía, paradigma/sintagma), y lo arbitrario del signo que se confunde con el convencionalismo, y que a menudo se desestima, como lo muestra toda la obra de Jakobson. No es el único. Todo lo que el estructuralismo supo hacer fue construir una locura Saussure – un racionalismo abstracto simbolizado por la comparación con el ajedrez, al lado del irracionalismo de paragramas interminables. Esta representación fue necesaria para la ficción de continuidad entre Saussure y el estructuralismo, y para el conjunto más estrictamente característico del estructuralismo francés, incluyendo el psicoanálisis de Lacan y la semiología de Barthes en un mismo asociacionismo. Si, de esta mirada retrospectiva de la poética sobre el estructuralismo, no debía salir más que una cosa, sería que toda representación de Saussure es una estrategia –lo que aparece desde las primeras reseñas, de Bloomfield, y de Jespersen– y no una seudo-verdad objetiva.

El interés hoy, y la tarea, de una historia crítica del lenguaje es mostrar el artificio de esta representación. Es la importancia que hay en dejar de confundir, como el estructuralismo no ha dejado de hacer, *sistema*, la palabra de Saussure, que no implica ninguna antinomia con la historicidad, y *estructura*, el término estructuralista, que es anhistórico.

El punto de vista de la poética me parece el único que mantiene juntos el sistema, el valor, el funcionamiento y lo radicalmente arbitrario (según una estrategia de la solidaridad y no de la disyunción entre la lengua y el habla – iniciativa individual, hablada o escrita), el carácter histórico conjunto de la sincronía y la diacronía, el carácter plural de las relaciones asociativas y del plano sintagmático. Con que reemplazar las “divisiones tradicionales” en las que se quedó el estructuralismo –léxico, morfología, sintaxis–, categorías de la lengua seguidas por los estructuralistas, que se precipitaron, como en el cuento del flautista de Hamelín, todos detrás de la última frase apócrifa del *Curso de lingüística general*. Pero la indiferenciación entre *sistema* y *estructura* sigue siendo la opinión reinante.[4] La diferenciación o la indiferenciación entre estos dos términos es un revelador de estrategia, del papel crítico o no de la teoría del lenguaje, y de la poética, en la teoría de la sociedad.

Como Saussure es la utopía de una reescritura de la teoría del lenguaje y de su historia, Benveniste es actualmente la ilustración mayor del papel de la estrategia en la teoría, y en la historia de las teorías. El resultado de la utopía es el desconocimiento. Es la ignorancia, programada por la geolingüística universitaria, los efectos mezclados de doctrina y poder. Situación mucho peor que la de Saussure. En 1947, Rulon S. Wells podía escribir (el *Curso de lingüística general*, aparecido en 1916, recién fue traducido al inglés en 1959): *“At least half of these authors had read the Cours. The others got it second-hand”*.[5] Hoy, los dos tomos de los *Problemas de lin-*

---

[4] Eso que una vez más atestigua el notable artículo “System, Struktur”, de Manfred Riedel, en *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, publicado por Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck, Stuttgart, Klett-Cotta, 1990, capítulo 6, p.285-323. Pero también es notable que la lingüística esté totalmente ausente de allí. Verificación negativa del papel crítico de la teoría del lenguaje.

[5] Rulon S. Wells, “De Saussure's System of linguistics”, *Word* 3, 31 de enero de 1947, en *Readings in Linguistics. The Development of Descriptive Linguistics in America 1925-1956*, ed. por Martin Joos, 4ª ed., The University of Chicago Press, 1957 (4ª ed., 1971), p.18.

güística general de Benveniste se traducen en los Estados Unidos (en 1976 y 1986). Pero es tan desconocido allí que encontré a alguien que proyectaba escribir una historia del pensamiento lingüístico en el siglo XX ignorando incluso su existencia.[6]

Benveniste por otra parte es casi tan célebre como desconocido en Francia. Juega entonces un papel de revelador. Es que la filosofía analítica ocupa el terreno de la teoría del discurso. La ortodoxia, que conoce el performativo de Austin, olvida que Benveniste descubría, cuatro años antes, en 1958, que "esta enunciación es un *cumplimiento*".[7] Benveniste está catalogado, por los bien pensantes actuales de la lingüística, en un psicologismo hacia el cual es de buen tono mostrar condescendencia. Y son los herederos los que caen en la psicología.

Pero la continuidad en Benveniste entre filología y lingüística teórica (abandonada por el estructuralismo que reforzó la separación entre gramática formal y gramática mentalista – la forma y el fondo del signo), la continuidad postulada entre filosofía política y filología,[8] la crítica de la noción de *reflejo* como seudo-concepto (en los historiadores, no solamente marxistas), la incitación crítica a no generalizar la semiótica –la "no convertibilidad entre sistemas de bases diferentes"–[9] y a pensar la obra de arte como una semántica "sin semiótica" (ibíd., p.65; p.68, ed. española), todo esto, entre otras cosas, que conforma la fuerza crítica de Benveniste, su invención de *problemas* inadvertidos hasta él, sin hablar de las repercusiones de su arqueología etimológica (sobre *ritmo*, o *religión*), todo eso es a contra-época. Y por consiguiente ni se percibe ni se sitúa según su alcance crítico.

De ahí, a mi entender, una degradación actual del pensamiento del lenguaje, que toma el formalismo por la teoría, el cientificismo por la ciencia, las confusiones apresuradas del cognitivismo por el conocimiento. Pero el cognitivismo rechaza el lenguaje, sin concepto para pensar juntos la neurobiología y la poesía, hacia una regresión epistemológica, el sueño del siglo XIX de una epistemología unitaria para las ciencias sociales y las ciencias de la naturaleza. Vuelve a poner al lenguaje en los esquemas de lo binario propios de la teoría de la información de los años cincuenta, y en las ciencias de la naturaleza, psicología, fisiología. El mismo lugar del cual Saussure trataba de arrancar al lenguaje, para hacer de él un objeto específico de la teoría.

La historia misma de las representaciones del lenguaje muestra que, del lenguaje, sólo tenemos representaciones. No hay acceso directo. Únicamente a través de las ideas que tenemos de él. Que siempre son las de una historia, las de su propia historia. Se necesitaron cuatro siglos para reconocer el sistema del artículo en francés. Así la teoría tradicional del signo, que se hace pasar por un universal, por la *naturaleza* del lenguaje (significante, significado y referente) no es otra cosa que un modelo cultural propio de nuestra tradición.

---

[6] El primer tomo de *Problemas de lingüística general* fue traducido al español en 1971 y el segundo tomo en 1977. Traducción de Juan Almela. Ambos volúmenes están publicados por Siglo XXI [N. de T.].

[7] Émile Benveniste, "De la subjetividad en el lenguaje", *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI, p.186.

[8] "Toda la historia léxica y conceptual del pensamiento político todavía está por descubrirse", en "Dos modelos lingüísticos de la ciudad" (1970), *Problemas de lingüística general II*, México, Siglo XXI, p.282.

[9] En "Sémiologie de la langue" (1969), *Problèmes de linguistique générale II*, París, Gallimard, 1974, p.53.

Ver el signo como un modelo cultural supone un punto de vista que le es exterior, y que hace posible la crítica. Es el ritmo. La crítica que el ritmo hace del signo implica un cambio radical de actitud, y determina la transformación de un cierto número de conceptos. Y como todo conjunto conceptual tiene su sistematicidad, esta transformación no puede más que desestabilizar el mundo del signo, llevar a otro mundo del sentido, o otros modos de análisis.

Este cambio no sólo es posible. Es necesario, para que el sujeto del poema, el sujeto ético y el sujeto político sean un único y mismo sujeto histórico. Este cambio no es solamente necesario, ya empezó. Sin él, la modernidad no habría sido lo que fue, y el reconocimiento de su propio funcionamiento: después de los valores antiguos y acumulados de la modernidad, la accesión a una modernidad de la modernidad.

Este acontecimiento no es perceptible para la teoría tradicional, sino bajo el aspecto de su propia resistencia a la teoría crítica. Las distintas resistencias a la modernidad, a la crítica, a la poética son los síntomas sociales que la sitúan, negativamente.

La apuesta es la historicidad del sujeto, y de los valores. Entiendo el valor en un doble sentido. La hipótesis de trabajo es que los dos sentidos se sostienen, son el efecto uno del otro: el sentido, en Saussure, de una diferencial interna en un sistema, la lengua; para la poética, un discurso como

sistema; el sentido que se llama tradicionalmente estético, el de una cualidad específicamente literaria. La continuidad de uno al otro hace que el valor sea un efecto de escritura. No se trata del gusto, de un punto de vista individual o social, sino de la transformación de la literatura por la literatura, del criterio no de lo que hace que un discurso sea literario o no, sino de eso por lo cual, como decía Aragón en 1928 en *Traité du style*, "no se cuenta por partida doble". El valor, de ese modo, ya no es una noción de la estética, sino de la poética. Desde ese punto de vista, la estética de Adorno es más del domino de la teoría tradicional que de la teoría crítica.

El valor, en un texto literario, es una marca del sujeto, uno de los elementos de la especificidad del texto. El sujeto, entonces, ya no es el sujeto psicológico, unitario, ya que el poema no está hecho de signos, y la especificidad no es la búsqueda de la originalidad. Pero tampoco más el sujeto del psicoanálisis. Porque somos todos los sujetos del psicoanálisis, pero todos no son el sujeto del poema. El valor, en la poética, muestra que no hay teoría del lenguaje sin teoría del sujeto, no hay teoría del sujeto sin teoría del lenguaje. El valor hace, contra el signo y sus disociaciones cómodas, la inseparabilidad de lo poético (pensamiento, estilo – como si hubiera pensamiento sin estilo, y estilo sin pensamiento) y lo político.

La historicidad no es simplemente la inscripción de los valores en la historia. Eso no será más que su carácter histórico. El historicismo consiste exactamente en la ilusión de una limitación del sentido a las condiciones de producción del sentido, la ilusión de que el conocimiento del sentido no es otra cosa más que el conocimiento de estas condiciones. Es el positivismo de los historiadores. En la medida en que su certeza de ciencia los vuelve sordos a la teoría del lenguaje. Pero la historicidad reúne estas condiciones y la capacidad, al mismo tiempo, de transformar las condiciones del ver, del sentir, del comprender, del leer y del escribir, imprevisiblemente, de tal modo que esta transformación, que es la actividad de un sujeto, se comunica indefinidamente a otros sujetos que, por esta transformación, se vuelven sujetos. Es sujeto aquel por el cual otro es sujeto. En lugar del sentido como totalidad, que es el sentido para el historicismo, la historicidad hace del sentido un infinito. La historicidad no hace más que poner al descubierto el infinito del sentido.

Entonces sólo puede haber conflicto, desde que uno piensa y uno escribe, entre una búsqueda de su propia historicidad, que concentra la aventura literaria y artística, alegóricamente para todos, y el modelo del signo lingüístico, que es anhistórico y se presenta como un esquema trascendente al sujeto. Es un esquema en el sentido en que, en Heráclito, como lo mostró Benveniste en su estudio famoso sobre la noción de ritmo,[10] el *esquema* era la organización de lo que es inmóvil, en oposición con el *ritmo*, organización de lo que está en movimiento.

La paradoja del signo es que constituye un modelo del lenguaje al que el lenguaje empírico no deja de escapar, que el sujeto lingüístico no deja de desbordar. Por el cuerpo, por la voz. Y el sujeto del poema por el poema. Es un modelo que se podría decir científicamente ineficaz, bueno para poner en el museo, si el estudio del lenguaje fuera una ciencia en el sentido de las ciencias experimentales o de las ciencias exactas. Pero aunque las doctrinas lingüísticas se establezcan límites, y apariencias externas, para comportarse como ciencias, no lo consiguen. Por más que dejen de lado algunas veces el sentido mismo, otras veces el discurso, y otras la literatura, no consiguen más que tomar sus límites por las condiciones de la ciencia. Hablar de ciencia del lenguaje, y todavía más de ciencia de la literatura, o de ciencia de la traducción (traductología), no es más que un *juego de lenguaje*, cuando no una impostura – un juego sobre el sentido filosófico del siglo XVIII (que quedó en alemán) y el sentido experimental-exacto. En el signo, el modelo binario, totalizante, expone su lisiadura. El modelo mismo del signo, con sus derivadas, siendo la noción de sentido la principal, es un obstáculo para la teoría del lenguaje.

Al menos si la teoría del lenguaje debe poder dar cuenta de todas las prácticas del lenguaje, y tanto del continuo con la cultura, la literatura, la ética, lo político, como del discontinuo del signo –palabra, sentido, frase, lengua–. Dar cuenta no de una totalidad, que no existe, sino de un infinito que es el mismo que el de la historia, ya que ambos son sentido.

Volviendo a la noción heracliteana de ritmo –eso que no hace Benveniste, que se detiene en su trabajo filológico– intenté mostrar que por primera vez desde Platón el ritmo en el lenguaje puede aparecer como la organización del movimiento en la palabra, la organización de un discurso por un sujeto y de un sujeto por su discurso. Ya no sentido, ya no una forma, sino sujeto.

---

[10] Émile Benveniste, "La notion de «rythme» dans son expression linguistique" (1951), *Problèmes de linguistique générale*, ob. cit.

Si el ritmo vuelve a ser, o más bien se reconoce (empíricamente, nunca dejó de serlo) la organización del continuo en el lenguaje, lo binario del signo ya no tiene ninguna pertinencia en los límites del discurso. Ya no hay más sonido y sentido, ya no hay la doble articulación del lenguaje, no hay más que significantes. Y el término significante cambia de sentido, puesto que ya no se opone a un significado. El discurso se lleva a cabo en una semántica rítmica y prosódica. Una física del lenguaje. Sin olvidar la continuidad con la voz y el cuerpo en lo hablado. Esta semántica no se hace según las unidades discontinuas del sentido. Ella determina un modo nuevo de análisis.

La historicidad del sujeto que se forma en su discurso muestra una seudo oposición en la oposición tradicional, para la cuestión de el origen del lenguaje, entre la naturaleza y la convención. En los términos de Saussure, el origen es el funcionamiento. En el *Cratilo* es *nomos*, que se opone a *physis*, la naturaleza, no *thesis*, la convención; y *nomos* es el uso y la tradición tanto como la ley, implica la historia. El ritmo contribuye a denunciar como una estrategia de la naturaleza en el signo la confusión tradicional de la convención y de lo arbitrario. Contribuye a hacer ver en lo radicalmente arbitrario del signo según Saussure lo radicalmente histórico. Se trata de pensar la especificidad del lenguaje, y ya no el signo como ausencia de las cosas –su asesinato, su asesinato según Hegel en su teoría de la conciencia. La cohesión del modelo teológico, en Hegel, con su lógica del concepto y su teoría de la conciencia, aparece como la condición de una imposibilidad de una teoría del lenguaje. El lenguaje no es ni objeto ni sujeto en Hegel. Es necesario buscarlo en el análisis de la memoria, o de la imaginación. De ahí la imposibilidad de la crítica.

Pero lo binario de lo psicológico y lo sociológico, que hace al signo, es también un obstáculo para pensar el arte. No es por casualidad que Baudelaire inventa a la vez un concepto nuevo de la modernidad y, en la noción tan mal comprendida (como un esteticismo) del arte por el arte, la de la especificidad y de una moral propia del arte como actividad de un sujeto, no del individuo biográfico. Distingue claramente, en su estudio sobre Théophile Gautier, el punto de vista del artista y el individuo. El individuo es aquel al que se le palmea el hombro, el objeto de anécdotas biográficas. A Baudelaire no le interesa. Uno de los índices de que nuestra época es acrítica es el gusto general por las biografías de escritores. Y otro tanto hace la televisión, que reemplaza el libro por el autor. Es según esta misma distinción entre el artista y el individuo que Proust, en su *Contra Sainte-Beuve*, hacia 1908 (que prácticamente no tuvo ningún efecto de teoría, sino un valor retrospectivo de documento) escribe "que un libro es el producto de otro yo que el que manifestamos en nuestras costumbres, en la sociedad, en nuestros vicios [...] El yo que produce las obras está ofuscado para esos camaradas por el otro, que puede ser muy inferior al yo exterior de mucha gente".[11]

---

[11] Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, precedido por *Pastiches et mélanges* seguido por *Essais et articles*, París, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1971, pp.221-222. El *Contre Sainte-Beuve* no fue conocido hasta 1954.

Eso que allí está pensado acerca del sujeto del arte tiene un doble alcance. El primero: separar el individuo y el sujeto. Las dos nociones no son tomadas en las mismas oposiciones, no tienen la misma historia. Hay que dejar al individuo en su historia romántica, en la confusión interesada entre subjetivismo e individualismo, con todos los conflictos en los que está tomado, el principal, históricamente, el conflicto con el pensamiento marxista que reducía el sujeto a un puro efecto gramatical de las estructuras sociales, una ilusión burguesa, y terminaba por hacer de las "masas" solas el sujeto de la historia. El individuo, en nuestra continuidad histórica, nació en Europa occidental en el siglo XVII con el desarrollo de la burguesía mercantil, y contra la religión. Eso que Groethuysen mostró en *Orígenes del espíritu burgués en Francia*. Hay motivos para extraer de allí la noción de sujeto del poema o por el poema, que aparece hacia 1850, cuando por ejemplo Hugo escribe en el prefacio de las *Contemplaciones*: "¡Ah! insensato que crees que yo no soy tú", noción que es interés de la poética no seguir tomándo por la de individuo. El sujeto no se opone a lo social. Porque *es* social. Incluso cuando está "en huelga", como decía Mallarmé.

La segunda consecuencia es reconocer que el psicoanálisis, que desempeña en nuestra cultura el papel de ciencia del sujeto, y de hermenéutica literaria, no tiene nada que enseñarnos sobre el sujeto del que hablan Baudelaire y Proust, el sujeto de la poética. El psicoanálisis nos enseñó desde luego muchas cosas, sobre los sueños, los mitos, sobre nosotros mismos. Pero todo eso no es el sujeto de la poética. Ni la infancia de Stendhal, ni sus problemas amorosos explican *La cartuja de Parma*. Desde Marie Bonaparte a nuestros contemporáneos, las técnicas de los psicoanalistas han cambiado, pero su relación con la literatura, si uno ya no confunde la biografía y la obra, se quedó sin ascendiente sobre el sujeto del poema, incluso cuando los críticos literarios que se inspiran en el psicoanálisis acuestan un libro sobre un diván. Como si fuera un sujeto, con un inconsciente.

La noción inestable de modernidad, la noción frágil y asociológica de sujeto, que le está ligada, la noción de ritmo como organización de lo movible ocultada desde Platón – es todo eso, que es lo que hay de más débil respecto de la fuerza cultural del séxtuplo paradigma del signo, que lleva el signo al fracaso. Hay que fijarse en lo que el signo sabe hacer con un poema. No sabe hacer nada con él. Lo divide lamentablemente, escolarmente, entre forma y sentido.

Pone en circulación algunas banalidades sobre la versificación, si se supone que no tomamos nota de la confusión tradicional entre el verso y la poesía, banalidades simétricas sobre los temas, y cree haber dicho algo acerca del poema. Desde luego, empezó por contar la vida del autor, y la época. Hay una connivencia profunda, y diría una relación causal, entre el esquema del signo y todas estas variaciones, que son bien conocidas, y que van de la paráfrasis de verdad en Heidegger, al recorte taxonomista del análisis lingüístico de la poesía, a la travesía del poema hacia las estructuras de lo imaginario. Un lingüista no sabe qué hacer con un poema: lo reduce a la retórica. Es decir a lengua. El filósofo lo incluye en la filosofía. El psicoanálisis hace psicoanálisis con él. El gramático ejemplos de gramática, y el historiador un documento.

Para saber eso que uno hace del lenguaje, es importante entonces distinguir los diferentes acercamientos, según la propia pertinencia de cada uno de ellos. De este modo, se ponen al descubierto los conflictos. No por gusto de la querella, sino para reconocer el límite de validez de los conceptos y de los medios de análisis, el carácter regional que tienen, o su capacidad para preparar una teoría de conjunto. Un criterio es su poder de descubrimiento: hacer leer como nunca se había leído. Pero el sistema del texto. No la proyección de asociaciones libre.

La poética fue sucesivamente tragada, y ocultada, por varios acercamientos. Esta serie de borramientos no se debe al azar. El signo anula el poema. El signo no ve en él y alrededor de él más que a sí mismo.

La poética ha sido incluida en la filosofía. Su conflicto con el signo es un conflicto con la filosofía. Pero este conflicto es más fecundo que la relación de adoración a la poesía que identifica la poesía con lo sagrado y la pierde en una poética de las cosas, que permanece en el signo. Teoría tradicional: la poesía desempeña un papel compensatorio del instrumentalismo, que hace de ella un anti-instrumentalismo, el paraíso recobrado de la unión de las palabras y de las cosas. Se confunde la poseía con lo sagrado, que es esta unión de las palabras y las cosas, del hombre y el mundo, de ahí la magia. Pero entonces la poesía es reemplazada por una idea de la poesía, una ficción, la ficción del signo, la política del signo.

La poética ha sido tragada por la lingüística, en el estructuralismo. Roman Jakobson sigue siendo el representante más significativo de este método que, mientras describía perfectamente estructuras, no decía nada del valor (si tal poema es un *bello* poema, y qué es: bello) y de la historicidad, y confundía de hecho la poética con la retórica, la función poética y la poesía (a pesar de sus precauciones), poniendo en el mismo plano el eslogan, el chiste y el poema. Episodio triunfalista del signo y su racionalidad, que concentra, en Jakobson, el paralelismo, que es un formalismo. Mientras que el "método formal" de los formalistas rusos, como se lo llama, de los cuales Jakobson había formado parte, era, en su diversidad, más una búsqueda del valor y de la historicidad, fundándose a la vez esencialmente en la literatura concebida como una desviación fuera del lenguaje común.

La retórica, inicialmente teoría de la argumentación luego taxonomía de las figuras, fue durante mucho tiempo y todavía es para los post-estructuralistas un hacer las veces de la poética. Pero la unidad de la retórica de las figuras es la figura. La figura a la vez más pequeña que el texto y más grande que él, ya que es una unidad de la lengua. La unidad de la poética es el texto como sistema de discurso. Es como análisis de la eficacia argumentativa donde la retórica logra lo mejor.

También la estilística no conoce más que la lengua. Cuando habla de un texto literario, lo hace con los conceptos de la lengua. Pero pasa todavía para muchos como el estudio específico del carácter literario de los textos y, confundida con la poética, prolonga una interferencia que le es constitutiva. Empirista, intuitivista, valiendo lo que vale el genio del lector (como Leo Spitzer) o su ausencia de genio, la estilística es la ausencia de método disfrazada de método, de eclecticismo, la ausencia del concepto de sistema escondida y mostrada por la noción de desvío, este substituto de la especificidad tan inasible como su correlato obligado, la norma. El estado tradicional es el estado actual.[12] Ronald Carter termina su balance sobre el voto piadoso de Jakobson en 1960. El sociologismo de Charles Bally, que inventaba la estilística en 1909, excluía expresamente el estilo de los escritores del estudio de los registros de expresión tomados como aspectos lingüísticos de las diferencias sociales. La estilística contemporánea, por el contrario, cuando se ocupa de literatura, se queda en el psicologismo de la elección. Mientras que las cosas serias no empiezan, en literatura como en todo, más que cuando ya no se tiene elección. La "poética" generativa, desde este punto de vista, no es más que una estilística del desvío y de la norma – el mito del lenguaje común.

La poética ya no es la estilística como tampoco lo es la crítica literaria. Su trabajo no es de interpretación, ni de juicio de gusto sobre tal o cual obra. Sino, en tal o cual obra, el reconocimiento de su modo de significar, de su historicidad, y el examen de sus propios conceptos obrando en la lectura de una obra. Es por eso que su pregunta no es la del sentido, esa escolástica: saber si el sentido está en el texto o en el lector.[13] Ya que el sentido es una relación. No está en el comprender sólo, sino también y en primer lugar en el modo de significar. Y sobre todo, en literatura, como en el lenguaje en general por otra parte, no es tanto el sentido el que cuenta, como el modo de significar.

La filología, por su parte, no es una máscara de la poética, ya que ella es al contrario el cuadro de su ausencia. Pero su suficiencia, la de ser un saber, sobre todo cuando está asociada, como es el caso, tradicionalmente, con la historia literaria, o con el comparatismo de las influencias, esconde su vacío de poética con su saber pleno acerca de un texto. Tampoco deja ningún lugar para la poética. La filología es el lugar por excelencia del historicismo, que es el obstáculo mayor para la búsqueda de la historicidad. El ejemplo perfecto de un saber regional, necesario pero no suficiente para el conocimiento del lenguaje a través de un texto, y del texto a través del lenguaje. Su debilidad viene de su fuerza: elaboración de verdades técnicas, tiende a confundir su verdad y el sentido. Como la retórica, tiende a no verse más que a ella misma. El ritmo experimenta su fracaso, cuando la filología moderniza la puntuación de los textos antiguos que establece, como suele decirse: ella muestra entonces hasta qué punto la poética le falta, es decir el sentido de la historicidad de los textos, que está también en la rítmica de ellos. Borramiento borrado cuando se mezcla allí el fetichismo de un mantenimiento de la ortografía antigua. En Francia, prácticamente todas las ediciones de los textos literarios, del siglo XVI a la época contemporánea, hasta Mallarmé y Proust incluidos, deberán rehacerse algún día, cuando los filólogos hayan comprendido que borran la oralidad de los textos, invisiblemente, inverificablemente.

---

[12] Tal como Ronald Carter hace su cuadro y la reseña histórica en "Language and literature", en *An Encyclopedia of language*, ed. por N. E. Collinge, Routledge, Londres/Nueva York, 1990, pp.590-606.

[13] Pregunta de Stanley Fish, en *Is There a Text in this Class*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1980.

La semiótica, es superfluo decirlo, vale lo que vale el signo. Su expansión contemporánea incluye la literatura y todas las artes. La moda hizo que la estilística estructural haya cambiado de nombre y sea designada como semiótica de la poesía. Por su éxito social esta expansión enmascara la debilidad de su asidero sobre el poema, el olvido, que algunos se aplican a esconder, del ritmo. Hay una relación inversa entre su extensión y su comprensión, ya que la semiótica borra la especificidad del lenguaje incluyéndolo en una polivalencia del signo, indiferentemente empleado cualquiera sea el tipo de signo, incluso ahí donde no hay signo, como es el caso de la obra de arte particular, y las obras de arte son todas particulares. Es ahí, para la obra de lenguaje, hecha de palabras, por consiguiente de signos, donde la semiótica deja escapar la contradicción fundadora de la literatura y de la poesía: que están hechas de signos desde el punto de vista de la lengua, pero que no participan de lo semiótico, en tanto que obras. En tanto que obras, solamente participan, en el sentido de Benveniste, de lo semántico. La expansión del pensamiento semiótico es así la razón dominante por la cual Benveniste no es oído. La falsa paz del signo hace como si las guerras del lenguaje no existieran. Hay una insensibilidad intelectual, programada por la pan-semiótización reinante, en no ver la incompatibilidad entre Peirce y Saussure. Es en este sentido que no hay semiótica del ritmo, y que la crítica del ritmo es una anti-semiótica.

El criterio empírico, yo diría incluso experimental, de la poética, de su eficacia y de su poder de descubrimiento, está en el concepto de oralidad que expongo, después de la transformación del concepto de ritmo. Contra la oposición dual del signo, de lo oral a lo escrito, donde se inscribe todavía la etnología con su noción de literatura oral.

Renovar la atención por la oralidad no es necesariamente una transformación de la *noción* de oralidad. Como, ejemplarmente, lo muestra la atención reciente por la oralidad de Platón, que modificó el conocimiento que se tenía de ella, por una apropiación mejor de los testimonios. Su "enseñanza oral" designa en primer lugar el acceso indirecto a las "doctrinas no escritas".[14] El sentido de oral en "platonismo oral" sigue siendo el sentido tradicional, propio del dualismo del signo: eso que está no escrito, que se opone a lo escrito, tal como todo eso que no está escrito es oral, como todo eso que no es verso es prosa. Es lo que opone la "lectura en público" a la "depreciación de la transmisión escrita de lo verdadero" (ibíd., p.236). Escritura-conservación. En ese punto, *oral* toma otro valor, doble: el de la *voz viva* contra lo escrito, muerto – lo escrito concebido como "abstracción" (prefacio, p.11) opuesto a la "forma oral" porque para "formar hombres" y "transformar almas", "la palabra viva, sola, en los diálogos, en conversaciones que se prosiguen durante mucho tiempo, puede realizar semejante obra" (p.11); y el valor de una enseñanza *esotérica*, opuesta a "obras literarias de carácter exotérico" (p.13), y ese "sentido oculto" se dice según una oposición enteramente platónica: "las lecciones no escritas son superiores a las obras escritas, como las almas lo son para los cuerpos" (p.14). Ahí donde uno esperaba un análisis de las "coacciones que la literatura oral imponía a la composición literaria, a la forma de la frase, el ritmo y la sonoridad que se dirigían al oído y no a los ojos" (p.10), no se trata más que de establecer las "pruebas de la enseñanza oral" y el "contenido de la enseñanza oral", esencialmente la "teoría de los Números ideales", el Uno y la Díada. El dualismo del dualismo. El pitagorismo de Platón. Casi gnóstico. Hay que prestar atención, con la oralidad. No es porque se los reconoce como "acroamáticos" (p.13), y porque se emplea una palabra griega para decirlo, que la oralidad de estos discursos es *oída*, y abre a una nueva concepción de la oralidad. Al contrario.

---

[14] Marie-Dominique Richard, *L'Enseignement oral de Platon. Une nouvelle interprétation du platonisme*, prefacio de Pierre Hadot, París, Du Cerf, 1986, p.7.

A partir del ritmo como organización subjetiva de una historicidad, distingo lo hablado y lo oral. Entonces no está más el modelo binario del signo, lo oral y lo escrito, de acuerdo al patrón de la voz y de la puesta por escrito. Sino un modelo triple, lo hablado, lo escrito y lo oral. Lo oral entendido como una primacía del ritmo y de la prosodia en la enunciación. Compone una semántica particular – Apollinaire hablaba de "prosodias personales", y Gerard Manley Hopkins del "*record of speech in writing*". Lo oral es entonces una propiedad posible de lo escrito como de lo hablado. La imitación de lo hablado no es más necesariamente oral. Como en Céline, en Francia. Que es una fabricación escrita, hasta lo seudo hablado. La identificación tradicional de lo hablado con lo oral llevaba a tomar –es uno de los clisés contemporáneos– a Céline como modelo de la oralidad, opuesto a Proust, el ejemplo mismo de un estilo escrito, por consiguiente sin oralidad. La poética invierte en parte esta falsa oposición: en su larga frase, Proust tiene su propia oralidad, que es la subjetividad de su ritmo. Mallarmé adivinaba que en la subjetivación la lengua se volvía discurso, cuando le escribía a Verlaine: "Usted tiene verdaderamente su sintaxis." Es por eso que –paradoja solamente para el signo– de Rabelais a James Joyce, de Gogol a Kafka, la literatura es la realización máxima de la oralidad. Lo es cada vez que se lleva a cabo como una subjetivación máxima del discurso. Escrita o no, cuando se lleva a cabo plenamente. La oralidad es la literatura. Es su papel social. Y su importancia política.

En ese sentido, la oralidad no es una arqueología perdida, por oposición a su pretendida desaparición en el mundo moderno, según la representación de Walter Ong, por ejemplo, en *Orality and Literacy*.[15] Idea dominante en nuestros días. La expansión de esta representación es perfectamente coherente con la del efecto Heidegger. Se encuentra con la deploración consagrada, a través de Mircea Eliade y Emmanuel Levinas, sobre la pérdida de lo religioso, de lo arcaico y de los valores comunitarios. Todas estas representaciones se refuerzan porque parecen confirmarse mutuamente. Pero esta representación de la oralidad (perdida, como la unión de las palabras y las cosas) supone una linealidad orientada: de lo oral como ausencia de escritura, acompañamiento presumido de las sociedades arcaicas donde todo iba bien, hacia lo escrito de las sociedades civilizadas donde todo va mal. Es un esquema ideológico tosco y simplista, donde la nostalgia hace las veces de información antropológica, de rigor histórico, y de poética. Un pensamiento débil.

---

[15] Walter Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the World*, Methuen, Londres/Nueva York, 1982; 5° ed., 1988.

Al contrario, por ejemplo, la historia del traducir en sus transformaciones recientes muestra que las traducciones, y no solamente las de obras teatrales, se hacen cada vez más en función de una ritmicidad y de la prosodia de los textos. Por lo cual la traducción aparece, y Ezra Pound fue uno de los primeros en verlo, como un laboratorio de la literatura con el mismo mérito que las obras llamadas originales. La oralidad está mejor reconocida.

El punto de partida, para mí, de la transformación de la noción tradicional de ritmo, mucho antes de conocer el artículo de Benveniste, es precisamente la experiencia de la traducción, el reconocimiento del funcionamiento del ritmo en los textos bíblicos. Trabajo en curso.

La Biblia llevó el ritmo a un sistema de organización del versículo que es único, e irreductible al modelo del signo, que es el modelo griego. Éste no dejó, desde Flavio Josefo, desde que la Biblia entró en contacto con el mundo griego, de intentar pensar el lenguaje bíblico en los términos de una oposición entre una prosa y una poesía. Pero la pan-rítmica del versículo vuelve impensable allí, formalmente, una oposición semejante.

Es de este modo como la Biblia, por su organización del ritmo, es el incentivo inadvertido hasta aquí, incluso por la hermenéutica judía que no ve allí más que uno de los momentos del sentido, de una transformación generalizada de la teoría del lenguaje. Eso que empecé a mostrar al mismo tiempo que traduje algunos de sus textos, según su rítmica

propia. Hay allí un papel nuevo del texto bíblico, que ya no es el del "Gran Código". Un futuro de ese pasado. Al mismo tiempo, la oralidad aparece allí como un rasgo social, una física del sentido, que contradice la visión bucólica del pasado de la oralidad según Walter Ong, y contribuye fuertemente a mostrar el fracaso del signo. Su fin como un universal.

Hay un futuro del ritmo, hasta en la necesaria tecnicidad de su estudio, donde el continuo debe reemplazar lo binario de la métrica por una rítmica del discurso. Este futuro está en una escucha más fina del lenguaje. Las sorpresas son allí las pruebas imprevisibles de que no hay teoría del discurso sin el ritmo y la prosodia, a menos que volvamos sin saberlo a conceptos de la lengua cuando creemos pensar el discurso.

Tomo como ilustración de un pequeño descubrimiento de esta escucha una observación, en *Hamlet*, sobre el nombre de Ofelia. Su nombre está ligado a palabras que en su círculo más cercano, en el transcurso de la obra, dicen su carácter y su destino cuando difunden los significantes del nombre, consonánticos sobre todo, pero también vocálicos – una difusión del nombre en las palabras y de las palabras en el nombre. Instalando una reciprocidad entre designación y significación. Es una semántica del continuo, una semántica prosódica. Más que una retórica –que sería aleatoria, o sería del dominio de la lengua– es una poética, porque acompaña el nombre de Ofelia todo a lo largo de la obra, y no tiene evidentemente lugar más que en este texto. Es por consiguiente un valor en el sistema del texto. Aquí hay algunos ejemplos.

En primer lugar el nombre está asociado con el miedo: *Fear it Ophelia, fear it, my dear sister*, y con el adiós: *Farewell*

Ophelia. El miedo una vez más: *O my lord I have been so affrighted*. Asociado con la belleza: *beautified Ophelia*, *The fair Ophelia*. *Nymph*. El dolor: *grief*, *fearing*. La locura, por la división de ella misma: *poor Ophelia*, / Divided *from* herself and her *fair* judgement. Las lágrimas y la dulzura: *tears*... O rose of *May*! / *Dear maid*, kind sister, *sweet Ophelia*! La belleza, la dulzura y el adiós: And *from* her *fair* and unpolluted *flesh*... the *fair Ophelia*... *Sweets* to the *sweet*: *farewell*! Y el amor después de la muerte: I loved *Ophelia*: *forty* thousand brothers... No es el sentido de las palabras en sí mismo el que hace el vínculo, sino el continuo de un significante a otro significante. Aquí no hay uno de esos simbolismos cualquiera de las sonoridades. Ni un saber de época. Ni una intención poética – eso que es, de todas maneras, inverificable, y poco plausible. Ningún cratilismo o verdad del nombre. Es un efecto de discurso, que no es realizado y no tiene efectos, de sentido (percibido incluso si uno no sabe que se lo percibe en su sentido) más que en este texto. Un valor de lo único. De la actividad (*energeia*, dice Humboldt) del lenguaje. Un valor del texto. Que hasta aquí había escapado a la lectura. Lo ínfimo del lenguaje, que el signo no puede decir.

Pero si uno se pregunta en qué esta cosa ínfima, incierta, inadvertida tiene una relación cualquiera con lo político, todavía menos la política, y con la exigencia de lucidez que se forma con respecto a los grandes intelectuales sobre el presente del sentido, cuando no de su futuro, la respuesta es que es siempre en lo ínfimo, en lo incierto, en lo inadvertido donde se funda el futuro. Aquí, en el ejemplo de Ofelia, pero la poética tiene otros, la prosodia pronuncia el sujeto. Y el sujeto es lo mismo, en el esquema del signo, lo ínfimo, lo incierto, lo inadvertido. Esta relación entre la prosodia y el sujeto, cuya poética es la escucha, supone inseparablemente una poética y una ética del sujeto. Justamente la de su fragilidad. Todo eso que adviene al sujeto le adviene a su lenguaje, lo que le sucede a nuestro lenguaje nos sucede a nosotros, y la escucha de estos acontecimientos impugna el signo, con todo el encadenamiento de sus paradigmas.

Pensar la modernidad y la sociedad como una sola cuestión no es posible más que por la poética. Es decir, pensar uno por el otro el poema, la ética y la historia. La invención del sujeto es una invención política tanto como poética, una invención de lo político. En ese sentido, incluso si es utópica, hay que postular una política del sujeto. Es lo que significa una política del ritmo, a diferencia de la política del signo, que es la política de un borramiento del sujeto, a través de la oposición del individuo y de lo social, y las diversas maneras de aplastar al individuo. Oposición que va de la sociedad del "demócrata abstracto", pariente del emisor abstracto, a la del Estado abstracto y de su racionalización, la razón de Estado.

Política del ritmo no significa, desde luego, tomar partido de manera directa respecto a la política, sino el requerimiento de una mediación constante, de una circulación interna entre –dicho sea emblemáticamente– el poema, la ética y lo político. La paradoja del ritmo es trabajar en esta mediación haciendo evidente que sin la poética, la ética y lo político se separan. Lo que puede hacer que se mantengan juntos es el sentido ético y político tal como particularmente el poema puede tenerlo, ya que él es el que corre más riesgo con su separación. El sujeto.

Por cierto el combate por el sujeto empieza con un combate por el individuo. Pero eso no le saca nada a la necesidad, hoy, de pensar el sujeto después del individuo. Es la situación de los valores fuera de la historia, para salvarlos, que transforma los valores en abstracciones, y desde entonces incapaces de intervenir en la historia.

Una política del ritmo es una parábola de la alteridad. Por la relación con la especificidad. El signo no conoce más que la diferencia, correlativa de la universalidad. El museo de la lucha antirracista, y de la descolonización, conoce estas nociones, que han fracasado como el signo en el poema. Todos éramos iguales. Después éramos todos diferentes. El argumento no valía más. Pero la alteridad –el ritmo es el Otro del signo, el "Judío" del signo– muestra que es por la alteridad que la identidad adviene. Así toda la historia de la traducción en el mundo occidental, al pasar de la palabra a la frase, de la lengua al discurso, al texto, a la oralidad, muestra que esta transformación se efectúa en una misma lengua, mientras que las diferencias entre las lenguas son las mismas, o que no son ellas las que hacen el cambio.

Es eso que lleva de sujeto lo que hace que un poema sea un poema. De ese modo, es permaneciendo poema como lucha contra toda opresión. Que ya es la del signo, y particularmente la de su paradigma social. Es por eso que el carácter social y la política del signo son el aplastamiento del sujeto; si la ética está sola, es su abstracción; si la poética está sola, es su formalismo. Lo lúdico, por ejemplo. Y las derivadas que engendró, que hacen creer que la literatura se hace con literatura. Eso que está muy de moda en este momento. La rima, pero no la vida. La política del ritmo es el combate para sostener juntos la rima y la vida; el poema, la ética y lo político.

Es en eso donde los problemas de la literatura que hay que crear y los de la literatura que hay que entender son también éticos y políticos. Eso que pone de manifiesto, en negativo, la trillada cuestión de la responsabilidad de los escritores e intelectuales. Es notable que se hayan encontrado defensores de la literatura para defender la irresponsabilidad. Ahí volvemos a encontrar el dualismo del signo, eso que llamo *la operación Sainte-Beuve*: amalgamar el hombre y la obra, para agobiar; separar el hombre y la obra –el pensamiento o el estilo– para salvar el pensamiento, salvar el estilo. Eso que, inmediatamente, estetiza la literatura. Muestra, sin saberlo, el desprecio que se tiene por ella. El que la estetiza la desmoraliza, y la despoetiza. El deber de la poética es impedir semejantes separaciones, que deshistorizan el pensamiento y el estilo. Ludifican la filosofía. La fatiga puede hacer que se prefiera la solución de facilidad del signo. Pero el sujeto del poema y del pensamiento, no distingue entre la rima y la vida. Eso que el individuo permite.

El signo permite y favorece estas falsificaciones que son la politización directa, el moralismo. Pero el ritmo, que es la búsqueda de su propia historicidad, no le rinde cuentas más que a ella. Es con ella, para ella, que hay que rimar. Es por eso que la poesía, que rime en apariencia o no, es una alegoría del lenguaje, de lo más común en el lenguaje: usted y yo.

El signo pone la literatura y el lenguaje en categorías preestablecidas, el listo-para-pensar, que se satisface con reproducirse, y no ve que no entiende nada. El poema, cuando es poema, no una imitación de poema, hace más, ya que se compone de las felicidades del sujeto. Y que no se mantiene más que por las que nos da.

14

El sujeto, ética del poema

Expongo aquí una idea simple: que no puede haber teoría del sujeto sin teoría del lenguaje, tampoco teoría del lenguaje sin teoría del sujeto. El operador de esta solidaridad interna es inseparablemente una poética de la modernidad y una poética del sujeto, sin duda también inseparables de una poética de la vida moderna y de la ciudad moderna, implicadas en la relación de lo poético con lo político. Cuando se ven al menos los esfuerzos desplegados para separarlos, y salvar el pensamiento o el estilo, en el caso de Heidegger como en el de Céline. Sin perjuicio de deshistorizar, desresponsabilizar, estetizar el pensamiento, o la escritura.

Habrá entonces, para trabajar en pensar esta poética, que atravesar toda una galería de figuras de teoría, que son sus

---

• "Le sujet, étique du poème", del libro *Politique du rythme, politique du sujet*, París, Verdier, 1995.

tentativas o sus obstáculos. Esta poética del sujeto es inevitablemente una poética negativa. Pero cada encuentro es una puerta que se empuja. Incluso si la poética es interminable, como el análisis. Ella enseña un poco más de eso en cada caso. Los golpes que da, o que recibe, no son golpes en balde.

Para la poética, por el ritmo, el sujeto del que se trata no se sitúa más en la psicología de la conciencia como tampoco en el signo, el sentido. No es más una unidad como tampoco el recitativo, por lo cual un sistema de discurso es una prosodia personal, no está hecho de signos. Como tampoco la especificidad es una autonomía del discurso o la búsqueda de la originalidad, estas variantes de las posiciones del signo. Como tampoco se trata, con el sujeto del poema, de subjetividad psicológica o de individualismo.

Baudelaire es el primero, que yo sepa, en haber postulado este especificidad ética y poética, pensando a la vez el arte por el arte, el sujeto y la modernidad en la "pequeña vida", del *Pintor de la vida moderna*, con su noción de "magia sugestiva que contiene a la vez el objeto y el sujeto", en *El arte filosófico*, el "punto de vista moral", en su *Daumier*. Proust, en su *Contra Sainte-Beuve*, continúa este pensamiento.

Yo digo: el sujeto del poema, emblemáticamente, para decir el recitativo que se oye, incluso si no se sabe que se lo oye, en el relato del lenguaje. Verso o prosa, no es eso lo que importa. El recitativo es la subjetivación máxima del lenguaje. Puede intervenir atravesando todas las "divisiones tradicionales" de las que habla Saussure, gramática tanto como prosodia, palabra o puntuación. De todos los ritmos del lenguaje, el ritmo de la lengua, el ritmo cultural retórico (como variable de época), el recitativo sólo sobreviene en el ritmo poético. En el sentido de la constitución por un sujeto de ritmos-valores, en un discurso como sistema, y de transformación singular del modo de decir. Por lo cual la literatura sola realiza el máximo de la oralidad. Y toda concepción de la oralidad que no tome nota de eso, se queda en la dualidad del signo, y sigue confundiendo lo oral y lo hablado.

Así, como ya no es sonido lo que se oye en el ritmo, sino sujeto, con su significancia, su historicidad, este sujeto es específico, ya que es transformador del discurso, según una semántica de lo continuo tal que los conceptos de la lengua pierden allí su pertinencia. Este sujeto entonces no es más el sujeto de la lengua, según Saussure, con su inconsciente lingüístico. No es tampoco el sujeto de la enunciación, que es el sujeto del discurso según Benveniste, porque todos a cada instante son este sujeto. Tampoco el sujeto consciente, unitario, voluntario de la psicología. Y de la filosofía – la conciencia, "representación de mis representaciones".[1] Pero tampoco el sujeto no-sujeto del psicoanálisis que está en cada uno igualmente. Y si el sujeto del poema fuera ese sujeto, Sartre habría tenido la respuesta a su pregunta sobre Flaubert autor de *Madame Bovary*, cuando preguntaba: "¿Qué se puede saber de un hombre hoy?". Pero por más profundidad que alcance el psicoanálisis, sigue siendo una psicología de las profundidades. Sus conceptos no dicen nada de un poema como poema. Dejo de lado otras concepciones del sujeto momentáneamente, porque no tienen relaciones con el sujeto del poema, como el estatuto del sujeto en el marxismo.[2]

---

[1] Kant, *Leçons sur la metaphysique*, citado por Manfred Frank, *L'Ultime raison du sujet*, Actes Sud, 1988, p.25.

Pero es importante volver sobre el sujeto de la subjetividad, en el sentido clásico, en la medida en que su proximidad con el sujeto del poema es por cierto, dada la primacía del signo, particularmente su paradigma antropológico y su paradigma social, el lugar más frecuentado por la confusión. Algunos continúan incluso tomando el empleo de los pronombres personales como el sujeto del poema. Creyendo que ya no hay sujeto si no está más la palabra *yo*. Pero en el poema, el que es el sujeto es la subjetivación del lenguaje. Cuando se lee alegóricamente. Por el valor.

En cuanto al subjetivismo, se lo ve confundido con la subjetividad, como el individualismo con el individuo. La subjetividad participa del signo, y del sentido. Ella es el correspondiente sujeto del significado. Manfred Frank la define: "Entiendo por subjetividad la estructura *universal* de una espontaneidad consciente de ella misma, tal como es compartida por *todos* los hombres".[3] Puesto que es universal, no puede decir nada específicamente de la actividad del poema. Toda en el discontinuo.

Ninguna de las diferenciaciones sugeridas por Manfred Frank dice algo sobre el lenguaje: "*Sujeto (y «yo»* [je]*) significan un universal; «nadie» significa un particular y el «individuo», una singularidad*" (p.20). Salvo que este *yo* (*je*) es el sujeto de la lengua. Pero la actividad del poema hace del texto entero un *yo*, y transforma así el *yo* del lector, de modo que participa, incluso, una vez más, si no lo sabe, de este *yo* nuevo, continuo, contagioso, histórico y trans-histórico, trans-subjetivo. Eso que ocurre, sin duda, por ejemplo, en la relación del nombre *Ophelia* con las palabras que lo rodean.[4] Eso que también se producía para Gilliatt en *Los trabajadores del mar* y en la prosodia de las finales, del *Último día de un condenado*. Es esta prosodia la que hace una subjetivación continua de los siete poemas del "Medallón siempre cerrado", en *Caligramas* de Apollinaire, y permite desbaratar la lectura ideológica de los surrealistas, para el "¡Ah! Dios, qué linda es la guerra", reintegrándola a una lectura-poema del poema.[5]

La noción misma de actividad del poema, para toda obra literaria, poética o novelesca, cualquiera sea su amplitud, desbarata el argumento de los psicólogos, para quienes no hay ritmo más que de lo percibido. Es verdad que ellos privilegian los ritmos no lingüísticos, la marcha de un tren, el tic-tac de un reloj. Donde, si no está lo percibido, no hay nada. El lenguaje de máxima coacción de un texto literario tiene una fuerza que juega demasiado con todos los significantes como para que uno pueda incluso discernir todos sus elementos. Esta fuerza no implica ni un saber ni una intención – en el sentido en que ella no podría ser su producto delimitado. No actúa más que por desbordamiento. Apenas, en eso, es un acontecimiento del texto. Y sin embargo, necesariamente, una diferencial interna en el sistema del texto – un valor.

---

[2] En *Langage, histoire, une même théorie*, libro en curso, le consagro un capítulo a esto.

[3] *L'Ultime raison du sujet*, p.22.

[4] Ver páginas 201 y 202 de este libro.

[5] Este ejemplo es estudiado en *Irréversibles rythmes*, libro en curso.

Así eso que hace una escritura inventa por allí mismo su lectura, su lector. Es a medida de la historicidad radical de un texto que hay una ética del poema, el efecto de alegoría del sujeto, una política del sujeto. De ese modo, el sujeto es sujeto de la modernidad: invención y reconocimiento de esta historicidad, y crítica de lo posmoderno en la medida en que el eclecticismo que lo caracteriza es una destrucción o un abandono del sujeto. Eso que le ocurre a su poética, le ocurre también a su ética, y a su política.

Estos cortocircuitos de la conciencia, en la semántica del continuo, hacen el problema del conocimiento poético, del pensamiento poético. De ahí la distinción necesaria que hay que mantener entre el hacer o el actuar del poema, y el decir, que, él, es del orden del enunciado, del sentido, de la conciencia. Hay entonces también una actividad-pasividad del lector o del auditor, experimentar el poema, su actividad de significancia. El poema es también la alegoría del no-comprender en el comprender, de la indefinida reiniciación de un hacer en el lenguaje, por la indisolubilidad entre el relato y el recitativo.

Se adivinan los efectos de teoría, y de práctica, de esta poética del sujeto sobre el traducir, que la traducción corriente, absolutamente llevada por el signo, elimina irremediablemente.[6] En esto hay también una ética, y una política del traducir.

---

[6] Esto será tratado en un libro futuro, *Poétique du traduire*. [N. de T.: libro ya publicado en París, Verdier, 1999.]

Si la ética del poema está en su hacer, su actividad, su requerimiento de historicidad, ella le muestra al sujeto eso que ella es la única que puede mostrar, contrariamente a una psicología común, e incluso a un cierto psicologismo, que ve allí una egología, si no, como se cree muy banalmente, un egotismo. Ahí se derrama una ingenuidad del *moi* y los lugares comunes del narcisismo. Pero la ética de la historicidad no puede ser pretenciosa, mucho menos preferirse. Ella no confunde el pronombre *je* con el pronombre *moi*. Y es muy enojoso para el psicoanálisis que el *Ich* de Freud sea traducido por *Moi*.

El encuentro de la ética del poema con las otras éticas, su confrontación inevitable con ellas, hace sola su definición negativa: ya que ella hace eso que no hacen las otras. Es que no hay *una*, como se dice habitualmente, cuestión de sujeto, sino varias. El sujeto es ético por principio, pero tantos sujetos, tantas éticas, tantas interpretancias de la sociedad por el lenguaje, y casi las mismas imbricaciones que para las definiciones de la modernidad. Ya que la querella que les es común es la del "hombre". Y del *estilo*...

Se podría ver toda esta historia como un inmenso *Fort-Da*: el sujeto está allí, el sujeto no está. Sí, pero ¿a propósito de qué sujeto? No definir, condición previa para que la conversación, quiero decir la época, dure. De falsa querella a verdadera. Con algunos episodios poco gloriosos. Pero se trata solamente aquí de observar, a partir de lo invisible en un sentido que es la crítica del ritmo. Los discursos sobre la ética no están siempre animados, contradicción sorprendente para la ingenuidad del no especialista, por la buena fe.

Así Bernard Williams, que cita a Michel Foucault, "Donde «eso habla», el hombre no existe",[7] a través de *La Pensée 68* de Ferry y Renaut, lo cita a través de una presentación deformante, groseramente a contrasentido. Pero Ferry y Renaut ya veían una incoherencia en manifestar contra los ataques a los derechos del hombre proclamando al mismo tiempo la muerte del hombre. Fingiendo sin duda confundir el humanismo abstracto y los hombres muy concretos afectados en sus derechos. Bernard Williams encontraba "erróneo", en la crítica del "hombre cartesiano o tal vez kantiano" (p.XVIII), esta idea "subyacente" de que la gente sería "autómata", no "agente". El discurso sobre la ética no teme lo trivial. Levinas no siempre evita estos traspiés del pensamiento. Cuando retoma la referencia a Sócrates, cómo se debe vivir, que implica "*la vida como un todo*" (ibíd., p.11), lleva en ella misma la crítica de las heterogeneidades del signo que separan el lenguaje y la vida, según los clisés del discontinuo, que una ideología sacralizadora de la escritura agrava. También lleva el sujeto del poema incluso sin saberlo. Bernard Williams mantiene un punto de vista clásico, que practica una suerte de antropología totalizadora: "Sócrates pensaba que uno no podía escapar a su reflexión" (p.27). Pero Sócrates no es el Señor Jourdain. Uno puede pensar que él no excluye de este *todo* el lenguaje, y que sabe que el lenguaje "sirve para vivir", como dice Benveniste, y que ningún sujeto debe faltar para que el todo viva.

---

[7] Bernard Williams, *L'Éthique et les limites de la philosophie*, París, Gallimard, 1990 (*Ethics and the Limits of Philosophy*, W. Collins, 1985), p.XVII. Citado de "L'Homme est-il mort?", *Arts*, 15 de junio de 1966, tomado de Luc Ferry y Alain Renaut, *La Pensée 68*, París, Gallimard, 1985, p.41.

Sin embargo al pensamiento de la ética le falta el lenguaje, en Levinas. Levinas define la ética la responsabilidad hacia el otro: "La ética está en el hecho de que el encuentro de otro es de entrada mi responsabilidad hacia él, que su destino de desconocido «es asunto mío», que me concierne. Conducta en el fondo insensata y que es lo humano mismo y el origen del sentido".[8] De eso Levinas no tiene en vista más que "la inteligibilidad ética" (ibíd., p.18), que es la primacía de la relación, en el momento mismo en que enuncia sin embargo que la ética y el lenguaje tienen el mismo origen. Pero el poema, y la poética, siguen siendo aquí un impensado de la ética, a pesar de la parábola de la ética. Lo impensado de un advenimiento específico del sujeto, que el poema es único en hacer, y muestra pero no dice.

---

[8] Emmanuel Levinas, entrevista con G. Elia Sarfati, en *Éthique et écriture*, Cahiers de l'Archipel n° 13, 1985, p.15.